الكتابة الشعرية والتراث:

مكانية القصيدتين القديمة والحديثة

الدكتورة ريتا عوض

ليس غريباً أن يُعاد طرح مسألة الكتابة والتراث التي يتواصل النقاش حولها بين الكتّاب العرب منذ ما يزيد عن نصف قرن، ما دمنا لم نصل فيها بعد إلى تغليب قناعة معينة. ولعل من أسباب ذلك تقصير البعض عن إدراك ما تنطوي عليه هذه القضية من أبعاد فلسفية وحضارية عميقة ومتعددة الوجوه واختلاط المفاهيم والمبادىء التي ينطوي عليها هذا الموضوع الكبير على البعض الآخر. فظلت المسألة، بوجه عام، تراوح في مكانها، مخلّفة أحياناً مزيداً من الغموض والالتباس. وليس القصد هو الإيحاء بوجود قول فصل في هذه المسألة، فالأمور الفكرية ليست حقائق مطلقة ولا معادلات رياضية، لكنها بالرغم من ذلك تسير في اتجاهات محددة تكون منسجمة مع روح العصر الذي تظهر فيه. وقد كان للعصر الحديث ولفلسفة الحداثة موقفها المنسجم في مسألة المعاصرة والتراث.

إن العلاقة بين الكتابة والتراث مسألة يطرحها كل عمل فني يتم إبداعه. لكن هذه المسألة تبرز أكثر ما تبرز في الفترات التي تشهد انطلاق اتجاهات أو مذاهب فنية تبدو مغايرة لما هو سائد. ولا تشكل هذه العلاقة قضية في عصور يسودها الشعور بالانسجام والاستمرارية لأن المبدعين فيها لا يواجهون صعوبة في تحديد تلك العلاقة. وقد برزت هذه المسألة في تراثنا العربي وعرفت في مطلع العصر العباسي باسم الصراع بين القدماء والمحدثين وأفرد جانب كبير من التراث النقدي العربي لما سمي بالسرقات الشعرية، وبحث النقاد قضية المعاني المتكررة في الشعر ومسألة السبق إليها.

وفي الغرب، طرحت مسألة المعاصرة والتراث مع بدايات عصر التنوير في أوروبا، وكانت الاستجابة هي العودة إلى استلهام الموروث ومحاكاة الأعمال الفنية والأدبية الكبرى في التراث الإغريقي. لكن هذه المسألة لم تتخذ أبعادها الحقيقية إلا بانطلاق الحركة الرومنطيقية في أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر.

تميزت الرومنطيقية بشكل أخص بتأكيد أهمية العنصر الفردي في الأدب بسبب موقفها الفلسفي الذي يسبّق الفرد على المجتمع من حيث الأهمية. وكانت النتيجة الحتمية لهذه النظرة هي الإيمان بأن الإبداع انقطاع عن التراث يحقق ذاتية الأديب أو الفنان ويكسبه شخصيته. ولعل الحركة الرومنطيقية في أوروبا وتجلّياتها الأميركية المتأخرة التي عرفت في الولايات المتحدة في العقدين الثاني والثالث من هذا القرن باسم المدرسة التجريبية، انفردت في تاريخ الأدب الغربي باتخاذ موقف يدعو إلى الانفصال عن التراث ومناهضته. لذلك فإن كاتب موضوع «التراث» في **موسوعة الشعر وفن الشعر** استهل موضوعه بقوله إن دراسة شاملة لموضوع التراث في علاقته بالشعر تشتمل على تاريخ الشعر بأكمله لندرة الاتجاهات المناهضة للتراث في تاريخ الأدب. لذلك ليس دقيقاً القول بأن تاريخ الأدب تحوّل دائري مستمر بين التراثية والثورة على التراث، لأن نسبة هذه الثورة كانت ضيئلة[1].

لكن التحول إلى التراثية في الغرب عاد بانطلاق حركة الشعر الحديث التي قامت لمواجهة الحركة الرومنطيقية وسميت أحياناً في النقد الإنكليزي والأميركي الحديث كلاسيكية القرن العشرين. ولعل أول من ثار في وجه الرومنطيقية بشكل منهجي، وثبّت بالمقابل نظرة جديدة في الأدب والشعر هو الشاعر والناقد الانكليزي تي. أي. هيوم في مقالته المهمة التي كتبها عام ١٩١٣ بعنوان «الرومنطيقية والكلاسيكية»[2] والتي عُدّت بحق بداية مرحلة أدبية جديدة هي مرحلة ما سمي بحركة الشعر الحديث التي كان هيوم نفسه وإزرا باوند وتي. أس. اليوت من أكبر دعاتها وشعرائها في الحياة الأدبية الغربية في القرن العشرين.

تميزت مقالة هيوم بأنها أول دراسة في الأدب تلتفت إلى التحولات الحضارية لتفسر بها التحول من مذهب أدبي إلى آخر. وكان هيوم من أول من تنبه إلى أن الشكل الفني في الأدب الحديث سيتحول بشكل مواز لتحول مسار الفن التشكيلي الحديث، وأول من تنبأ بخصائص هذا الشكل الشعري قبل انطلاق الحركة الشعرية الحديثة. وبهذا سعى هيوم إلى تثبيت مذهب نقدي على غير الأسس التي قام عليها

النقد الأدبي المرتبط بالحركة الرومنطيقية، لاعتقاده بأن المرحلة الرومنطيقية في الشعر الغربي قد انتهت لكن مبادئها ظلت مستمرة في النقد الأدبي. يرى هيوم أن الاتجاهين الرومنطيقي والكلاسيكي يقومان على مبادىء حضارية متناقضة. فأساس الرومنطيقية هو الإيمان بلامحدودية إمكانات الإنسان الفرد الذي لو أعيد تنظيم المجتمع بالقضاء على النظام المستبد فيه لاستطاع تحقيق التقدم. أما الكلاسيكية فأساسها الاعتقاد بأن الإنسان ذو طبيعة محدودة وثابتة ولا يمكن تطويره إلا بالتراث والتنظيم[٣].

استطاع هيوم أن يثبِّت مبادىء جديدة أفاد منها إزرا باوند بشكل أخص في وضع أسس المدرسة التصويرية (Imagism) وتي. اس. اليوت في تأكيده ارتباط الإبداع الحديث بالتراث. وأهم هذه المبادىء نفي مبدأ الذاتية في الشعر والتعبير عن العواطف الفردية. ودعا إلى استخدام الصورة الحسية والاستعارة غير المألوفة التي تجعل القارىء يرى باستمرار أشياء حسية وتمنع من الوقوع في التجريد[٤]. بهذا رسم هيوم معالم القصيدة الحديثة التي يمكن استنتاج مبادئها الأساسية من دراسته وإن لم يستخدم بنفسه المصطلحات النقدية التي أصبحت مألوفة فيما بعد. وهذه المبادىء هي التالية:

أولاً ـ استقلالية القصيدة عن مبدعها لأنها ليست تعبيراً عن الهموم الذاتية للشاعر، وهو مبدأ يُسمّى في النقد الأدبي بلاشخصية الشعر الحديث، ويرتبط بالميل إلى تخطي مظاهر الطبيعة العضوية بما في ذلك الإنسان الفرد وتأكيد اللاشخصية والموضوعية كأسلوب في الأدب. وهذا ما يفسر عودة الأدب الحديث إلى الأسلوب الملحمي في أعمال أدبية أساسية خصوصاً مع جيمس جويس في كتابه يوليسيز الذي استلهم فيه البناء الملحمي الهومري[٥]، وعُدّ أحد الكتب الأساسية في الحركة الأدبية الحديثة. من هنا أيضاً تكتسب كلمة «خلق» أو «إبداع» أحد معانيها في النقد الحديث إذ يصبح الأديب مثل الله الخالق مستقلاً عما يبدع، ووجوده غير مرئي.

ثانياً ـ ارتباط القصيدة بالتراث الشعري نتيجة لانقطاعها عن مبدعها، بل ولادتها من التراث، ولذلك سمّى هيوم الحركة الشعرية الجديدة: «كلاسيكية»، ومنه أفاد اليوت في تطوير هذه المبادىء بشكل أخص في مقالته «التراث والموهبة الفردية» التي كتبها عام ١٩١٩.

ثالثاً ـ مكانية النص الشعري الناتجة عن تحوّله إلى صورة شعرية تجعل القراءة عملية مشاهدة في المكان وتلغي البعد الزماني بما هو تسلسل وتتابع. وقد طوّر باوند هذا المبدأ خصوصاً في تعريفه الشهير للصورة الشعرية بما هي «تلك التي تمثّل مركّباً فكرياً وعاطفياً في لحظة من الزمن»[٦] مؤكداً الخاصية المكانية ونافياً التتابع الزمني بتحويل الزمن نفسه إلى مكان.

رابعاً ـ حذف البعد الثالث، وهو مبدأ مستفاد من الفنون التشكيلية ومرتبط بمكانية النص من ناحية وبابتعاده عن نقل مظاهر الطبيعة العضوية من ناحية ثانية، وناتج عن تحويل القصيدة بأكملها إلى صورة شعرية واحدة تتواجد أجزاؤها بشكل متزامن في لحظة من الزمن. وإن كان البعد الثالث في الفن التشكيلي هو المنظور الذي يكسب العمل الفني عمقاً طبيعياً فإنه في الأدب البعد الزمني الذي يكسب العمل الأدبي صفة الاقتراب من محاكاة الوجود الطبيعي. وحذف هذا البعد يبعد العمل الأدبي عن مطابقة المظاهر الطبيعية للوجود العضوي ويربطه بالنصوص الأخرى التي تشكل معاً نظاماً مستقلاً هو التراث الأدبي.

خامساً ـ العودة إلى البدائية المرتبطة بحذف البعد الثالث، وهي نتيجة لموقف الإنسان الحديث من الوجود المشابه لموقف الإنسان البدائي، وكلاهما موقف غير منسجم مع الواقع يسعى بالفن إلى تخطيه فيبدع أعمالاً لا تنقل ذلك الواقع فتلغي البعد الذي يكسب العمل الفني صورته المطابقة للواقع وهو المنظور في الرسم والزمن في الكتابة.

أفاد هيوم في دراساته المهمة في الشعر بصورة خاصة من علماء الفن التشكيلي ونقاده من الألمان الذين اهتموا منذ أواخر القرن التاسع عشر بدراسة العلاقة بين الشكل في الفن والجو الحضاري الذي ينشأ فيه. وتابعوا بالتفصيل مسألة الانتقال من شكل فني إلى آخر معللين ذلك بالموقف الوجودي والحضاري للإنسان كما أشار الناقد الأميركي جوزف فرانك في مقالته المتعة التي نشرها عام ١٩٤٥ بعنوان «الشكل المكاني في الأدب الحديث»[٧]. يرى فرانك أن هيوم تأثر بشكل أساسي بالفيلسوف والناقد التشكيلي الألماني ولهيلم ڤورنغر، خصوصاً في كتابه **التجريد والتقمص الوجداني**[٨] الذي نشره كأطروحة دكتوراه عام ١٩٠٨، وكان لهذا الكتاب التأثير الأكبر على النقد الأدبي الإنكليزي الحديث بأسره من خلال هيوم واليوت الذي أفاد من هيوم[٩].

يهدف ڤورنغر في كتابه إلى شرح أسباب الانتقال المستمر في تاريخ الفنون التشكيلية بين المذهب الطبيعي والمذهب اللاطبيعي في الفن. ففي الفترات التي يسود فيها المذهب الطبيعي مثل العصر الكلاسيكي للنحت والهندسة الأغريقية وعصر النهضة الإيطالية وفن أوروبا الغربية حتى نهاية القرن التاسع عشر يتجه الفنان إلى تمثيل العالم الموضوعي الثلاثي الأبعاد للتجربة العادية ويسعى بدقة إلى إعادة انتاج نماذج الطبيعة العضوية بما في ذلك الإنسان. ومن ناحية أخرى، ففي الفترات التي يسود فيها المذهب اللاطبيعي مثل فن الشعوب البدائية، والنحت النُصُبي الفرعوني والفن الشرقي والفن البيزنطي والنحت الغوطي وفن القرن العشرين، يتخلى الفنان عن العالم الثلاثي الأبعاد ويعود إلى المستوى ويختزل الطبيعة العضوية، بما فيها الإنسان، إلى خطوط هندسية فيحوّل العالم إلى خطوط خالصة وأشكال وألوان. ويقول ڤورنغر إنه بالرغم من وجود فروق شاسعة بين الأعمال الفنية في العصور المختلفة التي جُمعت بدون تمييز في كلتا هاتين الفئتين فإن التشابه الأساسي بين الأعمال في الفئة الواحدة

والاختلاف الأساسي بينها كمجموعة وبين الأعمال في الفئة الثانية يبرزان بشكل مثير[١٠].

لعل من أهم ما وصل إليه ڤورنغر وثبّته في النقد الحديث قوله إن هاتين الفئتين ليس أي منهما معياراً يتوجب على الفئة الأخرى اتّباعه. وقد شكّل هذا القول رداً على الفكر الغربي منذ مطلع النهضة وحتى نهاية القرن التاسع عشر الذي عدّ المذهب اللاطبيعي انحرافاً بربرياً ناتجاً عن انعدام المقدرة الفنية. وبهذا نقل ڤورنغر مركز الثقل في دراسة الشكل الفني من السببية الآلية الخالصة إلى سبب قائم على التوظيف المتعمّد لما أسماه إرادة الفن أو إرادة التشكيل[١١]. من هذا المنطلق تصبح المذاهب الفنية حلقات متواصلة ومتنامية تعبّر عن اتجاهات حضارية ذات أبعاد فلسفية، وليست أهواء فردية وشطحات ذاتية. وتكون عودة الفنان الحديث طبيعية إلى التراث الفني الذي يعبّر عن روح مشابهة للروح السائدة في هذا العصر، أو أن الأشكال الفنية تلتقي عبر الزمن بالتقاء الأجواء الحضارية والمواقف الوجودية فتلغي بلقائها هذا البعد الزمني وتغدو هي نفسها متزامنة في المكان.

استطاع هيوم بحسّه وبحدسه أن يرى أن الأدب لا بد سيسير في الاتجاه الذي انطلقت فيه الفنون التشكيلية الحديثة. وكانت الرومنطيقية الأوروبية في مرحلة انحطاطها، وكانت الحركة في الولايات المتحدة تستعيد التجارب الأوروبية السالفة فيما سمي بالمدرسة التجريبية. فرسم هيوم في مقالته «الكلاسيكية والرومنطيقية» الخطوط العريضة للاتجاه الشعري الجديد مفيداً من تجربة الفن التشكيلي ومن آراء الكتّاب الألمان في فلسفة الحضارة وارتباط المذاهب الفنية بالتحولات الحضارية. وقد واصل تي. أس. اليوت وازرا باوند وغيرهما من الشعراء والنقاد وضع أسس الحداثة في الشعر والأدب. وكانت تجربة اليوت الشعرية وآراؤه النقدية سبيلاً إلى ترسيخ حركة نقدية حديثة بلغت أوجها فيما بعد في منهجين أساسيين هما المنهج الأسطوري والمنهج البنيوي اللذان وإن كانا غير مرتبطين بنقد اليوت إلا أنهما يصوغان ويؤكّدان بأسلوب منهجي متكامل بعض الآراء الثاقبة المنثورة في مقالاته. وقد أكد هذان المنهجان العلاقة الإيجابية بين الكتابة المعاصرة والتراث، بل لعلهما يقومان أصلاً على إثبات تلك العلاقة.

لعل موضوع الكتابة والتراث من أهم القضايا النقدية التي طرحها اليوت، وكان تعريفه للتراث الذي ينم عن نظرة ثاقبة وواعية ومثقّفة حجر الزاوية في بنية النقد الأدبي الحديث. يقول اليوت إن التراث يتضمن، أساساً، الحس التاريخي الذي ينطوي على إدراك نافذ ليس لماضوية الماضي فحسب بل لحضوره، وهو يلزم الشاعر بأن يكتب لا بوعي الانتماء إلى جيله فحسب، بل بتأثير الشعور بأن أدب بلاده بأسره متواجد بشكل متزامن ويؤلف نظاماً متزامناً. هذا الحس التاريخي ـ على حد قوله ـ هو حس بالسرمدي وهو حس بالزمني أيضاً كما أنه حس بالسرمدي وبالزمني معاً. وهو في الوقت نفسه ما يجعل الكاتب يعي بحدة مكانه في الزمن أي كونه معاصراً[١٢]. ويستنتج اليوت مبدأ أساسياً في النقد يعدّ من ركائز المنهجين الأسطوري والبنيوي وهو أنه «ما من شاعر أو فنان، في أي فن من الفنون، يصل إلى معناه الكامل وحده. إن أهميته وإدراك قدره هما إدراك وتقدير لعلاقته مع الشعراء والفنانين الراحلين... إن ضرورة التماثل والانسجام والتماسك ليست من جانب واحد، فما يحدث عند إبداع عمل فني جديد يحدث بشكل متزامن لكافة الأعمال الفنية التي سبقته. فالأعمال الفنية القائمة تشكل نظاماً مثالياً فيما بينها يتحور بدخول العمل الفني الجديد إليها.. إن الماضي يجب أن يبدّله الحاضر كما أن الحاضر يوجهه الماضي، والشاعر الواعي لذلك يكون واعياً للصعوبات الكبيرة التي يواجهها ولمسؤولياته العظيمة»[١٣].

كانت المبادىء التي أكدها اليوت منطلقاً للمسار الذي أنصبّ فيه النقد الأدبي الإنكليزي الحديث الذي كان المنهج الإسطوري هو النظام النقدي الأساسي فيه، وهو المنهج الذي صاغه الناقد الكندي المعاصر نورثروب فراي بصورة متكاملة في كتابه المهم **تشريح النقد** الذي نشره عام ١٩٥٧[١٤]، حتى قيل إن فراي كان له أثر كلي بل سيطرة مطلقة على جيل من النقاد الأدبيين أعظم من أثر أي منظّر في تاريخ النقد الأدبي الحديث»[١٥].

يقدّم فراي في كتابه هذا نظرة شاملة للأدب يركّز فيها اهتمامه على الأشكال والأصناف الأدبية وعلى تكرار الموضوعات والنماذج الأسطورية. وكانت عودة الأدب الحديث إلى استلهام التراث الأسطوري من أبرز خصائص الحداثة فيه، وتتمثل في لقاء شخصيات هذا العصر بالشخصيات الأسطورية القديمة الاستمراريةُ الحقيقة للجنس البشري. وبهذا اللقاء يتحقق تجاور مستمر بين مظاهر الماضي والحاضر التي تتخطى الحدود التاريخية وتحيط بكل الأزمنة، فيتحول عالم الزمن التاريخي إلى عالم الأسطورة السرمدي وتتجلى الأشياء في صورة مكانية مستوية.

سعى النقد الأسطوري، كما اكتمل في كتابات فراي وبخاصة في **تشريح النقد**، إلى إعادة ربط الشعر بالحضارة، فدرس القصيدة الواحدة بما هي جزء من التراث الشعري، ودرس الشعر بما هو جزء من الحضارة الإنسانية. فأصبح العمل الأدبي الواحد نغماً منفرداً لا معنى له بذاته، بل بما يؤديه مع الأنغام الأخرى بخلق سمفونية كاملة. وبذلك عمل النقد الأسطوري على إبراز موقع كل عمل أدبي منفرد من التراث الأدبي العام. وقد أكد فراي أن الأدب، بروافده جميعاً، يشكل إطاراً عاماً لكل عمل أدبي فرد، كما أن التراث الأسطوري المتكامل يشكل إطاراً عاماً لكل أسطورة منفردة. ويرى أن الأسطورة عنصر بنائي في الأدب لأن التراث الأدبي حلّ محلّ الأساطير. وقد بحث فعاد إلى الرموز التي تتكرر في الأعمال الأدبية لأنها نماذج أصلية تصوّر حقائق نفسية مطلقة مكبوتة في اللاوعي الجماعي الإنساني، ورأى أن النماذج الأصليّة تؤدي إلى صهر التجارب

الأدبية المتعدّدة في وحدة متكاملة فتغدو دراسة النماذج الأصلية محور النقد الأسطوري لأن الأسطورة هي النموذج الأصلي في الصيغة السردية والنموذج الأصلي هو الأسطورة في الصيغة الدلالية[16].

ارتكز المنهج الأسطوري على النماذج الأصلية لأنه أخذ من الأسطورة دلالتها وأهمل السرد فيها وأحلّ محلّه البناء الأسطوري. ولم يكن فراي نفسه بعيداً عن الدراسات البنيوية خصوصاً تلك التي كتبها كلود ليفي شتراوس في الأسطورة والتي بدأ بنشرها منذ عام ١٩٣٦. عدّ ليفي شتراوس الأسطورة موازية للغة، فعاد إلى علم اللسانيات الحديث ليفيد منه منهجه. فقد لاحظ علماء اللغة أن بعض الأصوات في لغة معيّنة ترتبط بمعان محددة، وسعوا إلى اكتشاف علة ارتباط الأصوات بتلك المعاني، لكن محاولتهم لم تعط النتيجة المرجوّة لأن الأصوات نفسها توجد في لغات أخرى وتحمل معاني مختلفة، فاستنتجوا أن الأصوات ليست لها قيمة بذاتها، وأن الأهمية تكمن في العلاقة التي تربط ما بين الوحدات الصوتية المختلفة[17]. كذلك وازى ليفي شتراوس بين الأسطورة والموسيقى، لأن النغم المنفرد لا يحمل معنى بذاته. فترابط الأنغام يؤلّف البناء الموسيقي، كما يؤدي ترابط التفاصيل إلى تأليف القصة الأسطورية[18]. ولم تكن النتيجة التي وصل إليها ليفي شتراوس في دراساته المقارنة هي أن الأساطير جميعاً تؤدي الحقيقة نفسها، بل إن مجموع ما تؤدّيه الأساطير مجتمعة هي الحقيقة التي لا تستطيع أسطورة بمفردها أن تؤدّيها[19]. وهذا ليس ببعيد عما قاله اليوت عن علاقة العمل الأدبي الفرد بالتراث الأدبي.

وإذا كان الأدب مرتبطاً بالنظام الأسطوري فليس غريباً أن يجعله البنيويون موازياً للغة. ولم يكن المنهج البنيوي في النقد الأدبي الذي بلغ أوجه في فرنسا في العقد السادس من هذا القرن بعيداً عن الخط الذي سار فيه المنهج الأسطوري. وترتكز البنيوية على القول بأنه إذا كان للأعمال الإنسانية أو للإنتاج الإنساني معنى فهناك بالضرورة نظام ضمنيّ من الأعراف والتقاليد يجعل هذا المعنى ممكناً. وقد وجد البنيويون أن علم اللسانيات الحديث يوفّر نموذجاً منهجياً لدراسة ظواهر حضارية أخرى غير اللغة، لأن الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست جواهر مطلقة بذاتها، بل يمكن تعريفها من خلال العلاقات الداخلية القائمة فيما بينها ومن خلال مواقعها في البنى الاجتماعية والثقافية المتصلة بها. وهذه الظواهر ليست مجرد أشياء ولا حوادث، لكنها أشياء وحوادث ذات معنى، أي إشارات[20].

يرتكز المنهج البنيوي على الاعتقاد بأن الأدب، وهو فن يستخدم اللغة، يشكّل بذاته لغة لأن معانيه لا تُفهم إلا من خلال أنظمة من التقاليد. كما أن الأدب، وهو ظاهرة ثقافية وحضارية، نظام إشارات كما اللغة. هذا المبدأ يسمح بافتراض نظرية منهجية في الأدب تدرسه كما يدرس علم اللسانيات اللغة. وإذا افترضنا مع تشومسكي أن علم النحو يمكن أن يعدّ نظرية في اللغة فإن نظرية الأدب التي تحدّث عنها فراي يمكن أن تُعدّ علمَ نحو الأدب أو الكفاءة الأدبية التي أفادها القراء وإن لم يكونوا على وعي بها[21]. وكما أن علم نحو اللغة يستنتج من الكلام الذي عبّرت به هذه اللغة عن نفسها ويتجاوزه ليصبح قانوناً يعلو عليه ويُقاس كل كلام عليه ويسمح بإبداع كلام جديد يلتزم بشروطه، كذلك يمكن استنتاج علم نحو الأدب من الأعمال الأدبية التي تم إبداعها في لغة معينة وثقافة معيّنة وضمن ظروف حضارية محدّدة، وهو يتجاوز الأعمال الموجودة ويعلو عليها، ويصبح الإبداع الجديد ضمن المنطق الخاصّ الذي يحدده. وهذا ما يجعل علاقة الأدب المعاصر بالتراث الأدبي علاقة حتمية.

ومن البديهي أن اللغة ليست هي الأدب. والأدب وإن كانت أداته اللغة فهو يستخدم هذه الأداة بصيغة خاصّة تختلف عن الاستخدام العادي لها. لذلك فمعرفة اللغة تخوّل الإنسان أن يفهم تركيبات وجملاً مصوغة بتلك اللغة. لكنه لا يفهمها من حيث هي أدب، لأن الأدب تنتظمه قوانين خاصّة به تسمح للمطّلع عليها أن يحوّل الجمل اللغوية العادية إلى أبنية ومعانٍ أدبية. والشعر لا يمكن أن يكون له معنى إلا بالنسبة لأولئك الذين استوعبوا التقاليد التي تنتظم الأدب من حيث هو نظام ومؤسسة. والقصيدة الواحدة تستمدّ معناها من النظام الشعري العام كما تستمدّ الجملة الواحدة معناها من النظام اللغوي. ولعل هذا ما قصد إليه نورثروب فراي بقوله: «إن القصائد الشعرية يتم إبداعها من قصائد شعرية أخرى والروايات من روايات أخرى»[22].

هذه النظرية تؤدي إلى تثبيت مبدأ التقاليد الشعرية والأجناس الأدبية، لأن الجملة يختلف معناها من نص إلى آخر ومن جنس أدبي إلى جنس أدبي، لأنها ليست ذات معنى بذاتها بل يتغيّر معناها بتغيّر العلاقات التي تربط بينها وبين الجمل الأخرى في النصوص المختلفة وبحسب موقعها من البناء الأدبي الذي تشكّل جزءاً منه. ويلتقي المنهج الأسطوري بالمنهج البنيوي في طرح مبدأ ارتباط العمل الأدبي الواحد بالتقاليد الأدبية التي تشكّل جنساً أدبياً معيّناً وتفرّق بينه وبين أجناس أدبية أخرى. يقول فراي إن الشاعر الإنكليزي جون ميلتون حين أراد أن يكتب قصيدة عن إدوارد كينغ لم يسأل نفسه ماذا يمكنني أن أجد لأقوله عن كينغ؟ ولكن كيف يتحتّم شعرياً معالجة موضوع كهذا؟ إن المفهوم القائل بأن التقليد دليل على انعدام العاطفة وأن الشاعر يصل إلى «الصدق» (الذي يعني عادة العاطفة المفصحة)[23] بإغفاله، معارض لجميع حقائق التجربة الأدبية والتاريخ الأدبي. وأصل هذا المفهوم هو الرأي القائل بأن الشعر وصف للعواطف وأن معناه «الحرفي» هو انعكاس لعاطفة الشاعر الفرد. لكن أية دراسة جدّية للأدب تكشف أن الفرق الحقيقيّ بين الشاعر الأصيل والشاعر المقلّد هو أن الأول مقلّد بصورة أكثر خفاء. ويرى فراي أن اتباع التقاليد الشعرية يكسب الشاعر جلالاً لاشخصياً ويزيد عمله غنى بربطه بالأعمال الشعرية الأخرى[24].

إذن كانت الحداثة في الفن والأدب بما قدّمته من فكر ونقد وإبداع فني وأدبي عودة إلى تأكيد حتمية العلاقة الإيجابية بين المعاصرة والتراث. وهذا المبدأ الذي أكدّه الشعراء والنقاد والمفكرون الذين أسهموا في وضع أسس الحركة الحديثة بمختلف مذاهبهم واتجاهاتهم لا يعني عودة عمياء إلى الوراء لمحاكاة الأعمال الأدبية التي جاء بها القدماء، ولا يُقصد به استنساخ الأنماط القديمة ولا نقل أسلوب دون غيره في التعبير الأدبي ولا الالتزام بالأجناس الأدبية التقليديّة. ويجب التفريق هنا بين التقليد من ناحية واتباع التقاليد الأدبية من ناحية ثانية، فذلك يؤدي إلى التمييز بين الاتباع الأعمى وبين الإبداع الذي وإن قام على استلهام التراث والتغذّي منه فإنه يأتي بعمل فني أصيل يمتلك شخصيته الخاصة. والتراث ليس هو التراث الشعري أو الأدبي فحسب، إنه موروث الأمة الحضاري والثقافي بأسره، بمختلف وجوهه وتجلياته. إنه إنجازاتها التاريخية والفكرية والفنية، وهو كل شاهد في عصرنا على وجود تلك الأمة عبر التاريخ. فعلاقة أمة من الأمم بتراثها هي وعيها لحضورها في الماضي ولحضور ماضيها في الحاضر.

***

لعل هذه المقدمة الطويلة تسهم في توضيح المفاهيم والمبادىء التي ارتكزت عليها الحداثة بالغرب في موقفها من قضية العلاقة بين الإبداع المعاصر والتراث. ذلك لأن حركة الحداثة العربية خصوصاً في مجال الشعر يُفترض أنها عادت إليها وأفادت منها. لكن يبدو لمن يتتبع ما يكتب ويقال عن قضية العلاقة بين الشاعر العربي وتراثه أن المسألة بعيدة عن الوضوح في أذهان عدد من منظري الحداثة الشعرية العربية. بل إن بعضهم يقرّ صراحة أنه لا يدرك معنى هذه القضية أو أنه يدركه بشكل مبتسر وسطحي. يقول أدونيس:

ـ إذا سئلتُ الآن: كيف تحدّد علاقتك، أنت الشاعر الحديث، بتراثك الشعريّ العربيّ؟ فكيف تجيب؟

ـ أجيب أولاً: لا معنى لهذا السؤال ـ ذلك أنني لا أستطيع أن أحدّد علاقتي مع شيء غائم غير محدّد، وإنما أحدّدها مع شاعر معين.
وأجيب ثانياً بتساؤل: **ماذا تعني العلاقة**، هنا.
إذا كان السؤال مطروحاً بمنطق الثقافة السائدة فإن هذه العلاقة تعني أن أكون مؤتلفاً مع «تراثي»، **أي أن لا آتي بشيء إذا لم يكن أسلافي من الشعراء عرفوه ومارسوه وأقرّوه.**
أما إذا كان السؤال مطروحاً بمنطق الرؤيا الإبداعية فإن هذه العلاقة تعني أن أكون مختلفاً عن أسلافي من الشعراء... بل أكثر: **لا يكون الشاعر العربي الحديث نفسه حقاً إلا إذا اختلف عن أسلافه، فكل إبداع اختلاف**[٢٥].

من المؤسف أنه بعد أكثر من نصف قرن من الممارسة الإبداعية والنقدية لا يتمكن شاعر عربي حديث كأدونيس من أن يأتي بنظرة عميقة ومثقفة في قضية العلاقة بين الشاعر الحديث وتراثه، فلا يزيد عن أن يردّد ما كان يقال عن هذه المسألة في بدايات ما كان يسمى بالحركة الرومنطيقية العربية كمثل ما جاء به أبو القاسم الشابي في محاضرته عام ١٩٢٩ عن «الخيال الشعري عند العرب». فأدونيس ما زال يظنّ أن علاقة الشاعر الحديث بتراثه تعني نقل تجارب الشعراء السالفين وأقوالهم، ولذلك فهو لا يستطيع إلا أن يحدِّد علاقته مع شاعر معين، لأنه كيف يمكن النقل عن أكثر من شاعر؟ وطبيعي لمن ينطلق من افتراض خاطىء أن يصل إلى نتيجة خاطئة فيقول أدونيس ويردد في كل مناسبة ما قاله مثلاً في كتابه **الثابت والمتحول ـ صدمة الحداثة**: «... فإن أشكال التعبير الموروثة، لغة وبناء، إنما هي بمثابة القشرة والسطح ولا بد من تمزيقها، لكي نصل إلى لغة وبناء جديدين»[٢٦] ويقول: «إن العلاقة الأولى للجدة الشعرية هي في إيصال الانفصال، إن صح التعبير، أي في نفي السائد المعمم، ورفض الاندراج فيه، والانفصال عن هذا الكل القمعي. فالرفض أو النفي هو، بهذا المعنى، علامة الأصالة، إلى كونه علامة الجدّة»[٢٧].

وجدت آراء أدونيس صدى لدى عدد لا يستهان به من المريدين والتلامذة الذين يردّدون أقواله بدون أدنى مناقشة. ولم يكن الذين ردّوا على أدونيس، بصورة عامة، مختلفين عنه من حيث المنطق وأسلوب المعالجة. فقد قام من كفره ومن خونه ومن هزىء به. والحق أن ما يعاني منه نقدنا الأدبي الحديث، على وجه العموم، هو انعدام المنهج وضعف الفكر الفلسفي الموجّه. إن نقدنا الأدبي المعاصر لم يتمكن حتى اليوم من وضع أسس نظرية لمفهوم الحداثة في الأدب، ولم يستطع أن يرسي مبادىء فكرية تحدّد علاقة الشاعر أو الأديب بتراثه وبالتراث الإنساني، كما قصّر عن دراسة الشكل الفنّي في الشعر والأدب دراسة منهجيّة، فلم يكن بمقدوره أن يواكب الحركة الشعرية والأدبية الحديثة فظلّت الحركة منقوصة تتصف إلى حد بعيد بالتجريبية بالرغم من وجود شعراء وأدباء كبار فيها.

والحق أن ما يدخل في نطاق النقد الأدبي هو المنطق الذي ترتكز عليه أقوال أدونيس والأسلوب الذي يعالج به هذه القضية. أما الحديث عن إلحاد أدونيس أو إيمانه، عن خيانته أو وطنيته، فليس نقداً أدبياً بل يدخل في نطاق ما يمكن تسميته بالثرثرة في الأدب. إن النقد الأدبي العربي يحتاج إلى دراسات منهجية ومناقشة للمناهج السائدة فيه. ويبدو لي أن ما يطرحه أدونيس يعاني من اختلال في المنهج، وهذا ما سأحاول تبيينه.

في أيار/ ماي ١٩٨١ عقدت المنظّمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ندوة عن قضايا الشعر العربي المعاصر في الحمامات بتونس قدم فيها أدونيس بحثاً بعنوان «في الشعرية»[٢٨] ضمّنه موقفه من مسألة العلاقة بين الشعر المعاصر والتراث. وتميّز هذا البحث بأنه اختصر موقف أدونيس من هذه المسألة، وحاول الإفادة من علم اللسانيات الذي ارتكز عليه البنيويّون في دراساتهم النقدية. ورأت كاتبة هذا البحث

ضرورة مناقشة بحث أدونيس فأعدت بحثاً بعنوان «في المعاصرة والتراث» بيّنت فيه المغالطات المنهجية التي وقع فيها أدونيس[٢٩]. وسأبرز هنا أهم ما جاء فيه.

يطرح أدونيس موقفه من علاقة الإبداع المعاصر بالتراث بقوله: «كل شاعر يشعر ويفكر ويكتب انطلاقاً مما هو وما هو، كذات كاتبة، مغاير، بالضرورة، لما هو غيره ـ قديماً أو حديثاً». فيكون الانطباع المباشر لدى القارىء أن أدونيس يظن أن وجود علاقة بين الشعر المعاصر والتراث يعني بالضرورة النقل والتقليد. ويتأكد هذا الانطباع حين يواصل أدونيس حديثه عن التراث العربي متسائلاً عن هويته، خالصاً إلى التأكيد أن التراث ليس شاعراً واحداً وليس مذهباً فنياً واحداً، وأنه «ليست له إبداعياً هوية واحدة ـ هوية التشابه والتآلف وإنما هو متنوّع، متمايز إلى درجة التناقض». وكأنه يقول إنه ليس بالإمكان الارتباط بالتراث بسبب هذا التنوع، إذ كيف يمكن للشاعر المعاصر أن يرتبط بشعراء مختلفين وباتجاهات متباينة وبروح غير محدّدة أو متغيّرة؟

وإذا صح أن ما يسمّيه أدونيس «الخطاب التراثي» السائد ـ أي الرأي القائل بضرورة الارتباط بالتراث ـ يقوم على منطق إرادة توحيد التراث، فهو منطق ظاهر البطلان لا يستحق المناقشة أصلاً. ونجد أن أندونيس الذي لا يعيّن هوية أصحاب «الخطاب التراثي» ولا يعطي أمثلة على حججهم يستخدم المنطق نفسه الذي يرفض. فإن كان ثمة من يتخذ موقفاً متطرفاً وغريباً يقول بوحدة التراث، فذلك يعني أن هذا المنطق يؤدي حتماً إلى القول بأن علاقة المعاصر بالتراث هي علاقة نقل ومحاكاة. وحين أراد أدونيس أن يرفض هذه العلاقة عكس مبدأ الوحدة وقال بالتنوع والتعدد ليثبت استحالة النقل عن القديم، لأن العلاقة بالتراث تعني بالنسبة إليه أيضاً النقل والمحاكاة. وأقحم في هذا المجال حديثاً عن وحدة الوزن والقافية باعتبار أنها العنصر الفرد الذي يوحد التراث الشعري العربي. وهذا زعْمٌ لم يعد وارداً في النقد العربي الحديث، وقد جاء على هامش تراثنا النقدي القديم، ولم يصمد طويلاً من حاول الأخذ به لمحاربة التجديد في شعرنا العربي المعاصر.

ويحاول أدونيس أن يثبت ضرورة انقطاع الشعر المعاصر عن التراث فيلجأ إلى التحديد الذي وضعه فرديناند دو سوسور، مؤسس علم اللسانيات الحديث، للتفريق بين **اللسان والكلام**[٣٠] من حيث أن اللسان هو النظام اللغوي الذي تحكمه مجموعة من القوانين والأعراف، ويتشكل ضمنه الكلام وهو مجموع التجليات الواقعية لهذا النظام. فاللسان هنا هو اللغة العربية بكل ما تتضمّنه من احتمالات تعبيرية، وليس مجموع ما قيل أو كتب باللغة العربية حتى اليوم. وقياساً على هذا التفريق يرى **أدونيس «أن هوية الشاعر العربي لا تتحدد بالشكل الكلامي الذي نطق به أسلافه** الشعراء وإنما تتحدد **بخصوصية اللسان العربي نفسه». وبالتالي يقول إن اللغة العربية** ليست هي الشعر الجاهلي، **وكلام شاعر جاهلي ما لا ينبع من** كلام شاعر جاهلي آخر **بل ينبع من اللسان العربي. من هنا يستنتج أدونيس** أن مسألة الوزن/ القافية **تصبح مسألة كلامية لا لسانية وبالتالي يمكن** «للسان العربي أن **يتجسد شعراً في بنية كلامية غير بنية الوزن** والقافية». ويصل أدونيس إلى رسم ما يسمّيه **تخطيطاً أولياً** للعلاقة بين الشاعر العربي الحديث وتراثه تقوم على أسس ثلاثة: أولاً ـ إن الشاعر العربي الحديث «أياً كان كلامه أو أسلوبه وأياً كان اتجاهه هو تموّج في ماء التراث» لأنه يكتب باللغة العربية. ثانياً ـ إن هذا الشاعر يتواصل في المدّ الشعري العربي حتى حين يكون ضدياً، ثالثاً ـ لا يمكن لهذا التواصل أن يكون فعّالاً يغني الإبداع الشعري إلا إذا كان **انقطاعاً** عن كلام الشعراء السابقين حتى لا يصبح الشعر تقليداً.

من الواضح هنا أن أدونيس يخلط بين الأدب واللغة، وهذه هي المغالطة الأساسية التي وقع فيها. فقد اعتبر أدونيس أن **الكلام** هو مجموعة القصائد الشعرية العربية الكلاسيكية وأن **اللسان** هو اللغة العربية حتى يستطيع أن يصل إلى نتيجة باطلة هي أن كل ما يكتب باللغة العربية هو بالضرورة تراثي حتى حين يكون «ضدّياً»، بل يؤكد ضرورة كونه ضدياً ووجوب انقطاعه عن التراث. والحق أن القياس ليس ما ذكره أدونيس. فإذا كان **الكلام** ـ شعرياً ـ هو مجموع ما أبدع من قصائد، فإن **اللسان** هو الشعر من حيث هو نظام تستنتج مبادئه من التجليات الشعرية الموجودة ويتخطاها بتحويل هذه المبادىء إلى إطار يضمّ الشعر، فتصبح هذه المبادىء للشعر ما هو علم النحو للغة من حيث هو موّجه وقياس. في هذا الإطار يتم الإبداع لا بما هو استنساخ لنماذج شعرية سابقة جاهلية أو أموية أو عباسية وضمن ذلك غزلية أو رثائية أو هجائية أو ذات وحدة أو تنوّع أو إلغاء للوزن والقافية، بل بما هو خلق لقصائد جديدة ضمن إطار العبقرية الشعرية العربية لا كما عبّرت عن نفسها بل كما يمكن أن تسمح بالتعبير عن نفسها ضمن خصائص هذه العبقرية. كما أن للغة العربية عبقريتها وهويتها الخاصة التي تسمح بنطق جمل لم تنطق من قبل، لكن سامعها ـ إذا كان على معرفة باللغة العربية ـ يدرك أنها عربية أو أعجمية من حيث المصطلح والصياغة.

يبدو لي أن أدونيس الذي يتحدّث عن الحداثة في الشعر العربي وكأنه القيّم عليها، ليس في نقده سوى استمرار للمذهب الرومنطيقي الذي قامت القصيدة الحديثة والنقد الحديث على أساس نقضه. أما قول أدونيس بأن «الشاعر العربي الحديث أياً كان كلامه أو أسلوبه، وأياً كان اتجاهه هو تموّج في ماء التراث» فليس مجرد تمييع لمدلول كلمة «تراث» وإفراغ لها من معناها فحسب، بل هو نفي وإلغاء من الأساس لقضية العلاقة بين المعاصرة والتراث عندما يصبح أي كلام وأي أسلوب وأي اتجاه معاصر مهما كان، مرتبطاً بالتراث. ويحاول أدونيس أن يعطي للمفاهيم التي يقول بها صبغة موضوعية أو منهجية

فيعود إلى علم اللسانيات، لكنه يسيء - جاهلاً أو عامداً - تطبيقه على الأدب والشعر، ويحوّر في منطلقاته بغية الوصول إلى نتائج باطلة تؤكد ضرورة الوقوف موقفاً «ضدياً» من التراث وترى في الإبداع انقطاعاً عن التراث وتأكيداً رومنطيقياً ساذجاً للفردية والذاتية في الإبداع الأدبي. بينما يقوم الاتجاه البنيوي في النقد الأدبي الذي استفاد من علم اللسانيات على تأكيد ارتباط القصيدة الواحدة بالتراث الشعري بدون الوقوع في وهم الخوف من النقل والاتباع والاستنساخ.

إن هذا الطرح لمسألة العلاقة بين القصيدة العربية الحديثة والتراث العربي هي منطلق لعمل نقدي منهجي يتناول تراثنا الشعري ليستنتج خصائصه، كما تدرس اللغة لاستنتاج مبادئها العامة أو علم نحوها. ولعل أفضل مثال على هذا التوجّه المنهجيّ هو ما حاوله الخليل بن أحمد في دراسته الشهيرة لأوزان الشعر العربي. ولعله، لانفراد التراث العربي بهذه المحاولة المنهجية، شاع الظن بأن الأوزان والقوافي هي العنصر الموحّد للشعر العربي. لكن ليس هذا هو المقصود بدراسة منهجية لتراثنا الشعري، لأن الشعر العربي لا تحدّده أوزانه، فهو ليس كلاماً موزوناً مقفى. إنه كلام قائم على منطق شعري خاص عبّرت به العبقرية الشعرية العربية عن ذاتها. كيف يُحدد هذا المنطق الشعري؟ وبمَ يتميّز؟ ولماذا اتخذ هذا الشكل؟ ولِمَ وحدة الوزن والقافية؟ ولماذا اتجه في هذا المسار؟ هذه ليست أسئلة بسيطة يمكن لناقد واحد أو لعدد من النقاد أن يجيبوا عنها في مقالة أو مقالات أو كتاب أو كتب. إنها حجر الأساس الذي يجب أن ترتكز عليه الدراسة النقدية العربية حتى يصبح النقد الأدبي العربي علماً قائماً بذاته وتطرح الثرثرة والأحاديث المسلية. ولن يتمكن النقد الأدبي من دراسة شعرنا الحديث دراسة جدية ذات قيمة ما لم يكن الناقد على وعي نقدي تام بالتراث العربي، لا في مجال الشعر فحسب، بل على المستويات الحضارية جميعاً. فالأمة التي لا تعي ماضيها أمة تعيش على هامش التاريخ وعلى هامش الحاضر وتمارس ضد ذاتها عملية إبادة.

إن المبدأ الأساسي الذي ينبغي أن تنطلق منه أية دراسة لتراثنا الأدبي هي ضرورة استبطان هذا التراث لاكتشاف جماليته الذاتية وعبقريته الخاصة، بدل الانطلاق من إثبات مقاييس مطلقة وعقد مقارنات خاطئة وأصدار أحكام جائرة ومتعجلة. ومن الغريب والمؤسف معاً أن عدداً كبيراً من الذين أخذوا على عاتقهم مهمة التجديد في الشعر العربي في هذا القرن نظروا إلى التراث العربي نظرة احتقار كنظرة الغربيين حتى نهاية القرن التاسع عشر إلى تراث الشعوب غير الأوروبية الذي لم يندرج في الاتجاه الفني الطبيعي. وذلك ابتداء من الموقف الذي وقفه أبو القاسم الشابي من التراث الشعري العربي في محاضرته «الخيال الشعري عند العرب» التي حاكم فيها الشعر العربي بأسره بمنطق رومنطيقية القرن التاسع عشر في أوروبا وفرض عليه معاييرها فقال: «قد انتهى بي البحث في الأدب العربي وتتبع روحه في أهم نواحيه إلى فكرة شائعة فيه شيوع النور في الفضاء لا يشذ عنها قسم من أقسامه ولا ناحية من نواحيه، وهاته الفكرة هي أنه أدب مادي لا سمو فيه ولا إلهام ولا تشوف إلى المستقبل ولا نظر إلى صميم الأشياء ولباب الحقائق، وأنه كلمة ساذجة لا تعبّر عن معنى عميق بعيد القرار ولا تفصح عن فكر يتصل بأقصى ناحية من نواحي النفوس»[٣١]، إلى موقف أدونيس المطابق لهذا الموقف؛ وهو يختصر به الشعر العربي بأسره ويسحبه على الإنسان العربي في عصرنا باستثناء نفسه وبعض تابعيه. يقول: «وإذا عرفنا أن الجاحظ لا يميّز الشعر والخطابة بل يرى أنهما واحد، أدركنا كيف أن الشعر العربي يقوم على فضائل «الأمية» و«البداهة» و«الارتجال» - وهي فضائل ما يزال يعتمدها معظم العرب المحدثين - قرّاء، ونقّاداً، وشعراء»[٣٢].

ما زلنا في أواخر القرن العشرين نتعامل مع أنفسنا بمنطق الغرب في القرن التاسع عشر في تعامله معنا. ولم نخطُ بعد الخطوة الفكرية التي تخوّلنا الوصول إلى الحداثة الحقيقية ولو على سبيل الإفادة من الغير، وإن برع بعض شعرائنا وكتّابنا بنقل بعض النماذج الشعرية الغربية وسمّوا ذلك حداثة، وظلوا يفكرون بمنطق ما قبل الحداثة. وما نحتاج إليه هو النقلة إلى إضفاء البعد الحضاري على نقدنا الأدبي حتى نستطيع أن نتفهم تراثنا وثقافتنا لعلنا نقدّرها حق قدرها. وقد تكون العودة إلى الأصول التي ارتكز عليها النقد الأدبيّ الغربيّ المرتبط بالحركة الحديثة، خصوصاً في المبادىء التي وضعها ڤورنغر، سبيلاً إلى كشف خصائص تراثنا الفني والشعري لنتمكن من تحديد علاقتنا به وموقع أدبنا الحديث منه. يبدو لي أنه يمكننا الإفادة من التقسيم الذي اعتمده ڤورنغر بين اتجاهين حضاريين أساسيين هما الاتجاه الطبيعي والاتجاه اللاطبيعي، ولكن لا كحقيقة مطلقة وكمقياس وحيد وتحديد نهائي لطبيعة تراثنا وهويته بل كمحاولة لفلسفة الأشكال الفنية التي انصبَّ فيها هذا التراث[٣٣].

إذا اعتبرنا مع ڤورنغر أن الحضارات التي لم تكن تشعر بالانسجام مع الوجود ومع المظاهر الطبيعية التي يعيش فيها الإنسان أو التي كان الاتجاه الديني الغالب فيها يرفض العالم الدنيويّ لأنه عالم شر وفساد، فإنها تسعى إلى الهروب من هذه المظاهر وتجاوزها بأسلوب فني لا ينقل الوجود الطبيعي بل يحوّره ويختزله وينفي عنه المظاهر التي تقرّبه من الطبيعة فيبدع نماذج تندرج في الاتجاه الذي أطلق عليه ڤورنغر الاتجاه اللاطبيعي في الفن، وهو ما أسماه التجريد أي اعتماد الأشكال الهندسية والخطوط الخالصة والألوان. ومن المسلّم به أن الفن التشكيلي في تراثنا العربي، خصوصاً في اتجاهه إلى الزخرفة التي سمّيت في الغرب الأرابسك، أقرب ما يكون إلى الاتجاه التجريدي الذي تحدث عنه ڤورنغر.

وكان الناقد التشكيلي النمساوي الشهير الوا ريغل من أوائل الذين عرّفوا الأرابسك في أوروبا في العصر الحديث عام ١٨٩٣ بأنه شكل زخرفي خاص، اقتصر ظهوره في الحضارة الإسلامية، يمثّل نباتاً نزعت عنه مظاهره الطبيعية ويتألّف من أغصان مبرعمة تتشعب منها أوراق

الأشجار على فروع لولبية معترشة غير عضوية[٣٤]. وكان ڤورنغر قد أفاد بشكل خاص من نظريات ريغل في الفنون التشكيلية الذي كان أول من نبّه إلى أن الدافع للخلق في الفنون التشكيلية ليس الرغبة في محاكاة الأشياء الطبيعية، ولو كان الأمر كذلك، لكانت القيمة الجمالية مطابقة للبراعة في إعادة انتاج مظاهر الطبيعة[٣٥]. ويلحظ في تعريف ريغل للارابسك تأكيده على لاطبيعية الأشكال النباتية ولاعضويتها، وهو ما يضع هذا الفن ضمن الاتجاه اللاطبيعي واللاعضوي الذي ثبّته ڤورنغر.

غير أن هذا الفن الزخرفي الذي يعدّ الصفة الغالبة والمسيطرة في الفن الإسلامي بأسره، كما قال العالم الألماني هرزفلد في مقالته في الطبعة الأولى من **الموسوعة الإسلامية**[٣٦] «لا يقتصر كما هو معروف في تاريخ الفن على رسم الأشكال النباتية ـ الذي يُسمّى التوريق ـ بل يتعداه إلى كل الأشكال الهندسية وتخطيط الحروف العربية ويشتمل حتى على الأشكال البشرية والحيوانية التي لم تكن لها سوى الدلالة الزخرفية[٣٧]. أي أن هذا الفن نزع المظهر الطبيعي عن التجليات العضوية في الطبيعة كالإنسان والحيوان والنبات فحوّلها إلى أشكال زخرفية مختزلاً الأشكال البشرية إلى منمنمات أحياناً أو نماذج مستوية حاذفاً منها البعد الثالث الذي يمنحها العمق الطبيعي ومختصراً النبات إلى تصاميم تجريدية من أوراق الشجر المتصلة بأشكال هندسية معقدة.

وقد ربط هرزفلد بين الاتجاه الفني الزخرفي وبين طبيعة النظرة الإسلامية إلى الحياة التي يرى أنها معارضة للنظرة الكلاسيكية القديمة وحتى للنظرة المسيحية. وقال إن تلك النظرة أدت إلى اختفاء عنصر التشخيص من الأعمال الفنية لدى الشعوب التي دخلت في الإسلام بعد أن كانت الأشكال البشرية عنصراً أساسياً في فنونها[٣٨]. والحق أن الاختلاف أساسي بين النظرة الكلاسيكية الإغريقية والرومانية إلى الوجود وبين النظرة الإسلامية. فالكلاسيكية لم تضع حداً فاصلاً بين البشر والآلهة، وهم بشر متفوقون لا يختلفون كثيراً عن العاديين من الناس ويتعايشون معاً في حوار يومي. فكان الفن الكلاسيكي قائماً على الإنسان في صورته الطبيعية والعضوية، غير أن النظرة المسيحية ليست مطابقة تماماً للنظرة الكلاسيكية وإن تأثرت بها في بعض مراحلها بالغرب وخصوصاً في عصر النهضة. أما المسيحية الشرقية فكانت مختلفة وكانت لها بذاتها بعض التأثيرات على المسيحية الغربية في القرون الوسطى. من هنا كان الفن البيزنطي المسيحي الشرقي تجريدياً لا طبيعياً. وكذلك كان النحت الغوطي في أوروبا بين القرن الثاني عشر والقرن السادس عشر، بعيداً عن تمثيل الأشكال البشرية في طبيعتها العضوية وأقرب ما يكون إلى المنحوتات الشرقية في الحضارات القديمة. وقد رأى ڤورنغر أن الفن البيزنطي والنحت الغوطي يندرجان في الاتجاه التجريدي اللاطبيعي ويختلفان اختلافاً أساسياً عن الاتجاه الكلاسيكي الطبيعي[٣٩]. أما الإسلام ففرق تفريقاً تاماً بين الله والإنسان فرفض مبدأ التجسّد ووضع حداً فاصلاً عن عالم الكون والفساد وبين دار الخلد التي يعيش المؤمن في توق دائم إليها حتى إنه يختار الاستشهاد سبيلاً. هذه النظرة التي تحتقر دار الفناء وتسعى لتحقيق الحياة الأبدية في العالم الآخر لا تلجأ إلى نقل نماذج الحياة الدنيا بل تتجاوزها بتحويل مظاهرها عن طبيعتها واختزالها إلى خطوط مجردة وألوان خالصة. وقد التقت هذه النظرة مع نظرة الإنسان العربي قبل الإسلام إلى بيئته الطبيعية المقفرة والجافة والمخيفة التي عاش في صراع دائم معها ومع وحوشها الصحراوية باحثاً فيها عن ركني حياته الماء والكلأ. وقد رأى العالم الألماني كوهنيل في مقالته عن «الأرابسك» في الطبعة الثانية من **الموسوعة الإسلامية** أن الفن الزخرفي سمي أرابسك لأن إبداعه كان بالحق وبالتأكيد نتيجة لموقف عربي خاص من الحياة والوجود[٤٠]، فلم يربط بينه وبين النظرة الإسلامية بل جعله أكثر ارتباطاً بالطبيعة العربية. والحق أنه ليس من تعارض جوهري بين موقف الإنسان العربي من الطبيعة والوجود قبل الإسلام وموقفه منهما بعد الإسلام. فكانت الاستمرارية في أشكال التعبير الفني بين العهدين أمراً حتمياً وطبيعياً.

يبدي كوهنيل ملاحظة موجزة وثاقبة في مقالته عن الفن الزخرفي العربي يقول فيها «وتوجد تطورات موازية في الشعر العربي والموسيقى العربية»[٤١]، ويربط بينها وبين الموقف العربي الخاص من الحياة الذي كان الفن الزخرفي أسلوبه في التعبير التشكيلي. هذه الملاحظة الدقيقة موازية للخطوة التي خطاها هيوم في دراسته للشعر والأدب حين اكتشف أن المذاهب الأدبية تسير في الاتجاه الذي تسير فيه الفنون التشكيلية لأنها جميعاً مرتبطة بالاتجاهات الحضارية. هذه الملاحظة المهمة يمكن أن تكون مفتاح دراستنا للتراث الشعري العربي. فإذا كان الفن التشكيلي العربي يندرج في المذهب اللاطبيعي واللاعضوي فإن الشعر العربي أيضاً قد سار في الاتجاه نفسه، وهو ما أطلق عليه جوزف فرانك اسم الشكل المكاني، المتصف أساساً بحذف البعد الثالث في الأدب كما هو محذوف في الفن، أي أن تراثنا الشعري العربي، من حيث الشكل الفني، يلتقي بالقصيدة الحديثة كما حددها مفكرو الحداثة ونقادها بالغرب، في الاتجاه التعبيري وفي المنطق الذي يحكمه.

كيف كانت القصيدة العربية مكانية؟ وما هي مضامين هذا التعريف؟ وماذا ينتج عنه؟ إذا اعتبرنا مع فرانك أن البعد الثالث في الأدب، وهو الذي يقرّب النص الأدبي من محاكاة المظاهر الطبيعية للوجود التي تُحدد ـ أساساً ـ بالكون والفساد، هو الزمن، علة التحولات الطبيعية، فإن تجنّب التعبير عن تلك المظاهر الطبيعية في الشعر يقتضي ألغاء عنصر الزمن بما هو تسلسل وتتابع، فينتفي السرد القصصي. ولعل هذا ما يفسّر خلو التراث الشعري العربي من الشعر القصصي الذي يعدّ خاصية أساسية من خصائص الشعر الكلاسيكي الأوروبي[٤٢]. ولعله يجيب عن السؤال الذي طالما طرحه المهتمون

بالشعر العربي في هذا القرن: لماذا لم يكتب العرب ملحمة شعرية؟ وهذا ما يعلل عدم اكتراث العرب القدماء بالشعر اليوناني الملحمي والدرامي لأنه مناقض تماماً للتوجه الحضاري العربي وغير منسجم مع ما نتج عنه من شكل فني للقصيدة العربية. وقد كان العرب منسجمين مع أنفسهم ومع موقفهم من الكون والحياة والطبيعة حين أهملوا الشعر الكلاسيكي اليوناني الذي جاء معبّراً ـ كما فن النحت والعمارة اليوناني ـ عن المذهب الطبيعي العضوي، وواصلوا تطوير الشكل الفني الشعري الخاص بهم الذي لم يكن سوى التعبير الحتمي عن توجّه الحضارة العربية. من هنا فإن الذين تساءلوا لَمْ لَمْ يفد العرب من الشعر اليوناني القديم لم يدركوا الأبعاد الحضارية للمذاهب الفنية. وهم يعتقدون أن الحضارة الإغريقية أرفع شأناً من الحضارة العربية، وأن الإنسان العربي لا يرقى إلى ما حققه غيره من مستوى حضاري أو حتى إنساني، ولذلك فهم يطالبونه باللحاق بالغير واتباعه. وقد اختصر الشابي على سبيل المثال هذا الموقف حين تساءل في محاضرته: لَمْ لَمْ يترجم العرب آداب اليونان والرومان حتى يحدثوا ما أسماه انقلاباً في الروح العربية، وأجاب: «هذا سؤال لم يجب عليه التاريخ. وما أخال السبب في ذلك إلا الغرور، فقد كان العرب معتزين بأدبهم يحسبون أنه هو كل شيء في العالم، فلم يجدوا حاجة تدفعهم إلى ترجمة الآداب الأخرى وظل المثل الأعلى الذي تحتذيه العصور الإسلامية في روحه وأسلوبه هو الشعر الجاهلي»[٤٣]. والإجابة ليست كذلك. فإن الحضارة العربية، وهي في أوج الحيوية والعطاء والوعي لذاتها، أدركت ـ ولو بالحدس ـ أنها تسير في غير الاتجاه الكلاسيكي الإغريقي الذي تتناقض أشكاله الفنية مع الإبداع العربي. والحضارة الحية لا تفيد من الغير إلا ما يتماشى مع روحها وما يمكنها أن تصهره.

ومن ناحية ثانية فإن إلغاء البعد الزمني وتأكيد الخاصية المكانية يحوّلان النص الشعري إلى أجزاء متجاورة تُشاهد معاً في لحظة من الزمان على حد تعبير إزرا باوند في تعريفه للصورة الشعرية الحديثة. ولهذا كانت القصيدة العربية مجموعة من المشاهد المتجاورة التي يمكن أن يتم تبديل مواقعها بدون أن يختل البناء العام، لأن هذه المشاهد متزامنة، أي أنها حادثة معاً وتشاهد معاً[٤٤]. فهذا التبديل ليس «تقديماً» ولا «تأخيراً» لأن التقديم والتأخير يفترضان التتابع والتسلسل الزمني، وهما أمران لا تدّعيهما القصيدة العربية الممتدة أفقياً في المكان. من هنا فالشاعر العربي يذكر الأطلال والصحراء ويتغزل بحبيبته ويصف ناقته وفرسه ومعركة خاضها ورحلة صيد قام بها. وتتجاور المشاهد المختلفة بدون أن يقصد أن يؤلف منها كياناً عضوياً[٤٥]. إنه ـ واعياً أو لاواعياً ـ يسعى إلى الهروب من الظاهرة الطبيعية العضوية باختزال البعد العمقي وتحقيق صورة متكاملة مسطحة ومستوية. بل إن المشهد الواحد يتكون من مجموعة متجاورة من الصور التي يستقل كل منها في بيت شعري محدد بالقافية كوسيلة لفصله عن الصورة المجاورة المستقلة في البيت الشعري المجاور له، حتى إن امتداد الصورة أو المعنى إلى بيت ثان ـ وهو ما سمي بالتضمين ـ عدّ عيباً من عيوب التعبير الشعري. وقد كانت القافية وسيلة فصل ووصل في آن معاً، فهي إذ تفصل بين البيت والبيت تعيد بتكرارها ربط الأبيات جميعاً ضمن إطار واحد. ولعل هذا الأسلوب الفسيفسائي أقرب تعبير في الأدب إلى الأسلوب الزخرفي الذي تميّز به الفن العربي وانفرد به العرب وسيلة في التعبير التشكيلي، حيث الخطوط الخالصة مترابطة ومتداخلة وحيث الألوان خالصة غير ممزوجة. وقد لا يكون ذلك بعيداً عن أسلوب الفنانين الانطباعيين في العصر الحديث. فالرسام الانطباعي يضع على لوحته ألواناً خالصة متجاورة بدل أن يمزجها على خشبته فيترك لعين المشاهد مهمة القيام بهذا المزج. وتبرز في هذا البناء الشعري حتمية وحدة الوزن في البيت الواحد، إذ إنها السبيل إلى الربط بين الأبيات التي تبدو منفصلة، كما بين المشاهد المتجاورة. وقد كان الإيقاع الوزني محدداً في الشعر كما كانت الصور والأبيات والمشاهد، وكما كانت الخطوط الواضحة والألوان الخالصة في الزخرفة. من هنا فليس من الغريب أن تكتسب وحدة الوزن والقافية أهميتها في تاريخ الشعر العربي كوسيلة من وسائل البناء الفني للقصيدة العربية. وتكون وحدة الوزن والقافية نتيجة لفلسفة معينة في الحياة وفي الفن وليست بذاتها تعريفاً للشعر.

كذلك فإن النص الشعري العربي بابتعاده عن تمثيل مظاهر الطبيعة العضوية، بما فيها الإنسان، كان تحقيقاً لمبدأ اللاشخصية في الشعر. وهذا أمر طبيعي بالنسبة للإنسان العربي الذي كان يشعر أنه لا يقوى بنفسه على مواجهة الطبيعة القاسية والوجود الغامض والقاهر، فاحتمى بالقبيلة، وأضاف إليها فيما بعد الدين والدولة، وظل عضواً في مجموعة. من هنا لم تكن القصيدة العربية، بصورة عامة، تعبيراً عن شخصية الشاعر الفرد، بل كانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتقاليد الشعرية التي تكوّن ما يُسمّى بأغراض الشعر[٤٦]. فليس هناك فارق بين الأطلال ببرقة ثهمد وما خلّفته الحبيبة وعشيرتها بسقط اللوى وبحومانة الدراج أو ببرقة شمّاء. وتتشابه مشاهد الحرب والصيد وأوصاف الخيل والنوق. كذلك تختلط صفات الأبطال حتى يؤلف مجموعها صورة لبطل واحد كامل. وتتشابه النساء فكأن الشعراء جميعاً يصفون امرأة واحدة يسمونها تارة سلمى وأخرى سعاد أو خولة أو هند، لأن الشعر فن له تقاليده وأصوله، وهو مرجع ذاته، وليس وصفاً عادياً للواقع الخارجي ولا نقلاً عنه. ويعود الشعراء إلى تقاليد معيّنة في المديح وفي الرثاء وفي الهجاء وفي الغزل، الأمر الذي يؤدي إلى إكساب مجموعة القصائد التي تستلهم التقاليد نفسها شخصية خاصة بها. فتكون لاشخصية القصيدة سبيلاً إلى تأكيد شخصية الغرض الشعري. ولا يعني ذلك أن قصائد الرثاء مثلاً تقلد الواحدة الأخرى وينقل الشاعر الواحد فيها عن الآخر، لكن هذه القصائد

الرثائية جميعاً تتبع تقاليد شعرية معينة تكسبها هويتها[٤٧]، وهو أمر لا ينفي الإبداع بل يؤكّده. فليس هناك إبداع إلا ضمن إطار التقاليد الفنية أو الشعرية. وأما ما عدا ذلك فهو وصف ونقل أو هلوسة ذاتية، وليس إبداعاً ولا فناً. هذا المبدأ أكده الأدب الغربي والنقد الذي تناوله، وهو الذي أشار إليه فراي بقوله إن ميلتون حين أراد أن يكتب قصيدة عن إدوارد كينغ لم يسأل نفسه ماذا يمكنني أن أجد لأقوله عن كينغ؟ ولكن كيف يتحتم شعرياً معالجة موضوع كهذا[٤٨]. هذا المبدأ يؤكد أن الفن بأشكاله جميعاً ليس هوى ذاتياً بل هو تراث متماسك ومتنام.

هذه الملاحظات، وإن كانت لا تدعي الإحاطة بخصائص الشعر العربي ولا يقصد منها دراسته دراسة استقصاء، فهي مؤشرات تسهم في إلقاء بعض الضوء على خصوصية التراث الشعري العربي. وتتمثل هذه الخصوصية في حذف البعد الثالث في البناء الشعري وهو البعد الذي بإثباته يقترب العمل الشعري من محاكاة مظاهر الطبيعة العضوية، وبذلك امتدت القصيدة العربية أفقياً في المكان وتحوّلت إلى مجموعة متجاورة من الصور ضمن إطار واحد حددته وحدة الوزن والقافية، وأصبحت القصيدة بأكملها صورة واحدة تشاهد أجزاؤها بشكل متزامن في لحظة من الزمن. وكان هذا الاتجاه الفني في البناء الشعري انعكاساً للاتجاه الحضاري العربي المتصف بعدم الانسجام بين الإنسان ومظاهر الطبيعة والوجود، وهو موقف يؤدي بالإنسان إلى تجاوز هذه المظاهر بأسلوب فني لا طبيعي ولا عضوي يختزل هذه المظاهر ويحوّلها عن طبيعتها فينتصر بالفن عليها. وبابتعاد هذا المذهب الفني عن الوصف والنقل للمظاهر الخارجية وعن التعبير عن ذاتية الشاعر الفرد، فإنه أكّد الإبداع الفني ووثق الصلة بالتقاليد الفنية وعزّز مفهوم التراث.

هذه المبادىء نفسها عادت الحركة الحديثة في الفن والشعر في الغرب إلى إثباتها، وهي حركة معارضة في الفكر والممارسة الفنية للمذهبين الكلاسيكي والرومنطيقي في الغرب. والحق أن الشعر العربي نقيض الاتجاهين الكلاسيكي والرومنطيقي، وقد أسيء فهمه وتقديره حتى الآن لأنه يحاكم بمنطق هذين الاتجاهين وهو منطق غريب عن طبيعته. والحق أن شعرنا العربي الحديث الذي يلتقي مع الحداثة الغربية في مبادئها العامة وقد أفاد فعلاً من فكرها وممارساتها، هو استمرار لتراثنا الشعري العربي وجزء لا يتجزأ منه لأنه يقوم أساساً على المنطق نفسه ويهتدي بالمبادىء ذاتها. لكن ذلك لا يعني أن الشعر الغربي الحديث شبيه بالشعر العربي القديم من حيث وسائل التعبير وإن وجدا ضمن اتجاه واحد. فهذا أبعد ما يكون عن المنطق وعن الواقع. فكل حضارة لها وسائلها وكل عصر يبدع أساليبه وإن كان ذلك ضمن إطار عام. فكما أن الفن الفرعوني والفن البيزنطي وفن القرن العشرين، وإن أمكن جمعها في اتجاه واحد لوجود قواسم مشتركة أساسية بينها، فخصائصها لا تتطابق ولا تتخذ وسيلة واحدة في التعبير، فإن الشعر العربي القديم والشعر الغربي الحديث أوجد كل منهما حلوله التعبيرية الخاصة لمواجهة إشكاليتيه الحضارية والفنية المتشابهتين في المبادىء الأساسية. كذلك فحين نتحدث عن العلاقة الوثيقة بين شعرنا العربي الحديث وبين تراثنا الشعري فينبغي ألا يفهم من ذلك أن الشاعر العربي الحديث مطالب باستخدام البناء الفني الذي أبدعه شعراؤنا القدماء، ولا بالالتزام بموضوعاتهم أو بالأغراض الشعرية التقليدية. كما لا ينبغي أن يفهم أن هذا الشاعر بإمكانه أن يقلد الشعر الغربي الحديث ما دام هذا الشعر يدخل في الاتجاه الذي سار فيه شعرنا القديم، لأنه يكتب ضمن تراث فكري وفني يستمد منه ذاته كشاعر ويولّد منه شعره الحديث. والشاعر الحقيقي الواعي والمثقف يستطيع بنفسه اكتشاف طبيعة علاقته بتراثه وتحديد موقعه ضمن ذاك التراث الحي المتواصل في الإبداع الحديث. أما الناقد الأدبي فيضع الأسس العامة ويثبت المبادىء الفكرية، ويكشف عن الأعمال الأدبية المهمة والكبيرة ويعلل تميّزها مستنتجاً بذلك مبادىء نقدية تواكب الحركة الأدبية وتعززها بالنظرية وتدعمها بالفكر.

وحين ينظر الناقد في التجربة الشعرية العربية الحديثة التي بدت تجريبية في العقد الخامس من هذا القرن يجد أنها نضجت عبر ذرى إبداعية جليلة على مدى ثلاثة عقود من الزمن واثبتت نفسها وترسخت في إطار التراث الشعري العربي. وقد كان الأصيلون من رواد هذه الحركة مدركين لموقعهم الحضاري ولدورهم النهضوي، فكانوا واعين لعلاقتهم بالتراث. ولعل خليل حاوي بوعيه وثقافته وتجربته الشعرية المتميّزة عبّر خير تعبير عن هذه المسألة بقوله:

«حين أعيد النظر في نهضة الشعر العربي الحديث التي أطلقناها نحن الرواد عبر الخمسينات، أرى أننا كنا نحاول واعين أن نحدث ثورة تجعل الشعر الحديث ينفصل عن التراث الشعري العربي بقدر ما يتصل به. وكان كل منا يحاول الانطلاق مما يراه عناصر حية في التراث. واعتقد أن كل نهضة شعرية في أمة تحمل تراثاً شعرياً عريقاً متراكماً لا بد لها من العودة إلى الينابيع الأصيلة التي كانت مصدر كل نهضة في الماضي، وهذه العودة تختلف عما يدعى بالسلفية الشعرية، ذلك أنها ليست عودة لإحياء الأنماط والنماذج التي استقرت في قوالب جامدة، بل إلى الينابيع التي تفجرت منها روح حيوية تولّد أنماطاً ونماذج. لهذا كان في شعرنا ما يشبه الاستلهام لروح الفطرة في الشعر الجاهلي والثورة في الشعر العباسي التي انتهت إلى غايتها من التطور في نتاج المتنبي. ولا شك أنه يمسح في الشعر الحديث غصة وثورة ونفار من واقع الحياة العربية الحاضرة، وهذه تكاد تكون شبيهة بما عاناه المتنبي الذي عاش في عصر كانت فيه الحضارة العربية تشارف على الأفول، وكان المتنبي يحاول أن يبعثها من جديد، كما حاول الأصيلون من الشعراء المحدثين في هذا العصر»[٤٩].

في هذا النص المهم يحيط حاوي بجانب كبير من خصائص الحركة الشعرية العربية الحديثة التي كان واحداً من أبرز روادها في الشعر وفي النقد الأدبي. فهذه الحركة هي نهضة وثورة. نهضة لأنها انطلقت بعد قرون من الجمود انطفأت فيها جذوة الإبداع الشعري. وثورة على الاتجاهات التي سبقتها مباشرة، ما حاكى منها الشعر العربي القديم بدون أن يدرك الشاعر المحاكي موقعه في العصر الحديث، وما نقل منها عن الشعر الغربي بدون أن يعي الشاعر الناقل موقعه من تراثه. وفي كلتا الحالتين كان أولئك الشعراء غير مدركين للبعد الحضاري للشعر وغير واعين لدوره الحقيقي. وكانت الثورة التي أحدثت نهضة هي تحقيق الحداثة من قلب التراث ومن أعماقه، وهي حداثة من يعي ذاته الحضارية ويعي غيره بوعيه لذاته. من هنا كان على الشاعر العربي الحديث وقد اختار لنفسه الثورة سبيلاً وتحقيق النهضة غاية أن يحدد طبيعة علاقته بالتراث فيكتشف العناصر الحية فيه التي يمكنه الارتباط بها والتأسيس عليها والانطلاق منها. وقد رأى حاوي مثلاً، أن الفطرة والثورة هما خاصّيتان من خصائص التراث الشعري العربي يمكن أن يستلهمها الشعر العربي الحديث، وهما من مبادئه.

ولعل من أهم ما يطرحه حاوي في هذا النص هو المقارنة التي يعقدها بين واقع الحياة العربية الحاضرة والمرحلة الحضارية التي عاشها المتنبي، وقد وصفها بالمشارفة على الأفول. ومنها يستنتج أن دور الشاعر الحديث هو تحقيق البعث الحضاري الذي رأى أن المتنبي رمى إليه. وقد كان حاوي أميناً في تجربته الشعرية ونتاجه الشعري لهذا الموقف. ولعل إحدى السمات الأساسية التي اتصف بها الشعر العربي الحديث هي إعادة ربط الفن الشعري بالبناء الحضاري الذي ينبثق الشعر عنه ويكوّن صورة له. والشاعر الحديث الحقيقي من الشعراء العرب هو الشاعر الذي أدرك العلاقة الجدلية التي تربط بين الإنسان والحضارة من حيث إن الإنسان أبو الحضارة وابنها، وهو الفاعل فيها والمنفعل بها. كما وعى قضية التحديات التي تواجهها الحضارة العربية منذ أكثر من قرن، وعاناها معاناة يومية عميقة وحادة، وكان صاحب موقف راسخ وواضح من هذه المسألة(١١). وقد اكتسب الشعر العربي الحديث بالتزامه بالقضية الحضارية خاصية أساسية من خصائص الحداثة هي اللاشخصية في الشعر. فلم يعد الشعر بوحاً ذاتياً ولا انعكاساً لهموم شخصيةولا وصفاً لمظاهر خارجية، واتجه إلى التعبير عن ضمير الأمة في همومها الحضارية، فعاد إلى الأسطورة التراثية والحكاية الشعبية فحوّلها إلى رمز يصل الماضي بالحاضر ويختصر الزمن، فكانت العنقاء والسندباد والحلاج والخضر والحسين وغيرها رموزاً أسطورية تراثية أعادت صياغة الماضي والحاضر معاً. وأما العودة إلى الأسطورة التراثية القائمة في ضمير الإنسان العربي والحاضرة في وعيه فقد ساعدت الشاعر في الإفادة من الدلالة الأسطورية، بالإشارة السريعة، دون اللجوء إلى السرد القصصي، فتحولت القصيدة الحديثة إلى مشاهد أبرزت الذرى الشعرية وألغت التقرير. فأسقط البعد الزمني، وحققت القصيدة خاصيتها المكانية، فكانت مرتبطة بأبرز الخصائص الفنية للقصيدة العربية القديمة وهي الامتداد في المكان. ولعل ما لاحظه حاوي من موقف الشاعر الحديث غير المنسجم مع الواقع، الموقف الذي ولّد في الشعر ما أسماه غصّة وثورة ونفاراً، هو الذي أدى به إلى رفض مظاهر ذلك الواقع وتخطيه بشكل فني يلغي طبيعته، وهو موقف مشابه للموقف الذي اتخذه الشاعر العربي القديم من الوجود والطبيعة والواقع. فكان التعبير الشعري في تراثنا القديم وفي عصرنا الحديث انعكاساً للاتجاهات الحضارية والتوجهات الفكرية.

تونس

هوامش

(١) Solomon Fishman, «Tradition», **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics** (New Jersey, 1974), P. 859.

(٢) T.E. Hulme, «Romanticism and Classicism», **Criticism; The Foundation of Modern Literary Judgment** (New York, 1958), P. 257.

(٣) Ibid., P. 258.

(٤) Ibid., P. 264.

(٥) R. Mchugh, «James Joyce», **Cassell's Encyclopedia of World Literature** (London, 1973), Vol. II,P. 761.

(٦) T.S. Eliot ed., **Literary Essays of Ezra Pound** (London, 1963), P. 4.

(٧) Joseph Frank, «Spatial form in Modern Literature» **Criticism**, P. 379.

(٨) Wilhelm Worringer, **Abstraktion und Einfühlung (Abstraction and Empathy).**

(٩) Frank, P. 388.

(١٠) يطلق ڤورنغر مصطلح التقمص الوجداني على المذهب الطبيعي في الفن ويعني «فناء شخصية المتأمل في موضوع التأمل حتى يستوعبه استيعاباً تاماً. وقد استند الشعراء الرومانتيكيون في انجلترا إلى هذا المفهوم في تفسيرهم لشعورهم القوي بما في الطبيعة من جمال، وذلك خاصة في حالة الشاعر وليام وردزورث».

Magdi Wahba, «Empathy», **A Dictionary of Literary Terms** (Beirut, 1974), P. 131.

لذلك عدّ هيوم الرومنطيقية خير مثال على المذهب الطبيعي مع أن ما عناه ڤورنغر كان أوسع وأعمق من ذلك إلى حد كبير.

(١١) Frank, PP. 388 - 389.

(١٢) T.S. Eliot, **Selected Prose** (London, 1965), PP. 22 - 23.

(١٣) Ibid., P. 23.

(١٤) Northrop Frye, **Anatomy of Criticism** (Princeton, 1957).

والكتاب يضم المادة التي قدمها فراي في أربع محاضرات عامة في جامعة برنستون الأميركية في آذار/مارس ١٩٥٤. وكان قد بدأ في وضع أسس مذهبه ما قبل عام ١٩٣٢ حين اكتمل جانب كبير منه خلال تدريسه طلاب السنة النهائية في برنستون، وقد نشر فراي الجزء الأكبر من مادة الكتاب في المجلات الأدبية منذ عام ١٩٤٢ وحتى عام ١٩٥٥.

Anatomy, PP. vii - viii.

(١٥) William Willeford, «Myth Criticism», **Ency. of Poetry**, P. 957.

(١٦) انظر دراسة مفصلة عن هذا الموضوع في كتاب لمؤلفة هذا البحث بعنوان **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث** (بيروت، ١٩٧٨).

(١٧) Claude Lévi - Strauss, «The Structural Study of Myth», **Myth; A Symposium** (Indiana, 1965), PP. 83 - 84.

(١٨) Edmund Leach ed., «Introduction», **The Structural Study of Myth and Totemism** (U.S.A. 1969), P. ix.

(١٩) **أسطورة الموت والانبعاث**، ص ٢٣.

(٢٠) Jonathan D. Culler, «Structuralism», **Ency. of Poetry**, P. 983.

(٢١) Johathan Culler, **Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature** (London, 1977) P. 122.

(٢٢) **Anatomy**, P. 97.

(٢٣) الهلالان في الأصل.

(٢٤) **Anatomy**, PP. 97 - 98.

(٢٥) أدونيس، **الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عن العرب، ٣ صدمة الحداثة** (بيروت، ١٩٧٨)، ص ٢٢٩ - ٢٣٠، والتأكيد في النص الأصلي.

(٢٦) **المصدر نفسه**، ص. ٢٠٥.

(٢٧) **المصدر نفسه**، ص. ٢٥١.

(٢٨) نشر في مجلة **الكرمل** (بيروت، صيف ١٩٨١)، العدد الثالث، ص ١٤٩ - ١٥٦.

(٢٩) نشر في العدد نفسه من **الكرمل**، ص. ١٤٩ - ١٥٦.

(٣٠) أشار أدونيس إلى هذا التفريق في **صدمة الحداثة**، ص. ١٤٩ - ١٥٠.

(٣١) أبو القاسم الشابي، **الخيال الشعري عند العرب** (تونس، ١٩٧٥)، ص. ١٠٣.

(٣٢) **صدمة الحداثة**، ص ١٣٣.

(٣٣) أكد فرانك في بحثه أنه لا هو ولا ڤورنغر ينظران إلى هذه التقسيمات على أنها مطلقة إلا من الناحية النظرية. هذه الأساليب المختلفة هي بنى مثالية يقترب منها الفن في العصور المختلفة بنسبة تزيد أو تنقص ويمكن أن توجد عناصر من كلا الاتجاهين في كل العصور، والثقافات تبدع اتجاهاً أو آخر على أساس تغليب ذلك الاتجاه لا على أساس النفي المطلق للآخر.

Frank, P. 390, footnote no. (5).

(٣٤) E. Kühnel «Arabeseque», **Encyclopedia of Islam** (Leiden, 1954), Vol. I, P. 558, col. 2.

(٣٥) Frank, P. 389.

وقد طوّر ڤورنغر هذه النظرة واستند إليها في نظريته، وربط بينها وبين الاتجاهات الحضارية.

(٣٦) E. Herzfeld, «Arabesque», **Encyclopedia of Islam** (Leiden, 1911), Vol I, P. 366, col, 2.

(٣٧) Ibid., P. 363, col. 2 and P. 365, col. 1.

(٣٨) Ibid., P. 366.

(٣٩) Frank, P. 389.

(٤٠) Kühnel, P. 560, col. 1.

(٤١) Idem.

(٤٢) بل إن ما يمكن إدراجه في الأدب القصصي العربي لا يخضع للسرد القصصي. ولعل خير مثال هو الأسلوب الروائي **لألف ليلة وليلة** التي تتألف من مجموعة قصص يكاد لا يربط بعضها بالبعض الآخر سوى الإطار العام وهو قصة الملك شهريار وشهرزاد التي تحدثه بقصص مختلفة لليال ألف وواحدة.

راجع في هذا الموضوع للمؤلفة دراسة بعنوان «**حكايات حارتنا**: مفهوم جديدة للرواية»، **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير** (بيروت، ١٩٧٩)، ٢٢٣ - ٢٤٧. ولعل هذا الأسلوب ليس ببعيد عن الاتجاهات الروائية الحديثة في الغرب التي سارت في الاتجاه الذي سار فيه الشعر. ومن هنا اهتمام الغربيين اليوم **بألف ليلة وليلة**.

(٤٣) أبو القاسم الشابي، **الخيال الشعري عند العرب**، (تونس ١٩٧٥).

(٤٤) يلحظ أن هذا أيضاً هو أسلوب التعبير الفني في **القرآن**، فكأن الكتاب بأسره مجموعة مشاهد خارج إطار الزمن، تبدو غير مترابطة، ولعل أفضل مثال هو سورة الكهف التي تجمع بين قصة موسى والخضر، وذي القرنين وفتية الكهف، فتتجاوز هذه القصص، وأحياناً تتداخل، مختزلة الزمن والتاريخ سامية عليهما.

راجع **أسطورة الموت والانبعاث**، ص ٥٢ - ٦٤.

(٤٥) الوحدة العضوية هي المبدأ النقدي الذي أطلقه الشاعر والناقد الإنكليزي الرومنطيقي صموئيل تايلور كولريدج، وقد أخذه عن الناقد والفيلسوف الألماني جوهان غوتفريد هردر. وقد شاع استعماله في النقد الغربي وفي نقدنا العربي الحديث حتى ظن أنه حكم مطلق على الشعر بأسره. وهو ليس سوى مبدأ نقدي رومنطيقي لا ينبغي تعميمه.

(٤٦) مرة أخرى أشير إلى أن هذا الحكم ليس على سبيل الإطلاق بل يمثل الصفة الغالبة، وهو ليس صحيحاً بالقدر نفسه في العصور المختلفة، ولعله يصح أكثر ما يصح على الشعر الجاهلي.

(٤٧) التقاليد الشعرية موجودة حتى في أكثر الاتجاهات ذاتية. ولعل الرومنطيقية الغربية خير دليل على ذلك، ويصح وصف الطبيعة في الشعر الإنكليزي مثالاً. فكل حركة تخلق قاموسها الخاص وتقاليدها وإلا لما سميت حركة.

(٤٨) راجع هامش (٢٤) من هذا البحث.

(٤٩) محيي الدين صبحي، «مقابلة مع خليل حاوي»، مجلة **المعرفة** (دمشق، آذار ١٩٧٣)، العدد ١٣٣ ص ٩٧.

(٥٠) راجع للمؤلفة بحثاً بعنوان «خليل حاوي يكتب ملحمة الإنسان والحضارة»، **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير**، ص ٩٧ - ١٧٢.

العذاب السعيدي(•)

أو: جنات رشدي العامل

حاتم الصكر

١ ـ لكي تصل إلى رشدي في سريره الذي تلازم وإياه في سنواته الأخيرة فإن عليك أن تجتاز باباً لا يُغلق على الدوام؛ ثم تعبر حديقة جانبية؛ ستعلم منه أنها (حديقة علي) ـ ولده البكر[١] ـ التي زرعها قبل سفره فصارت عنواناً لديوان رشدي الأخير، وآساً لقصيدته الرئيسة ذات المقاطع المتعددة.

وحين يجيء صوته مرحباً، مستبقاً رؤية القادم، يكون قد أزاح الغطاء أو أبعدَ كتاباً[٢]. سريره هو العالم. يواجه الخارج وكأنه مبحر. بحره الشعر ومياهه الكلمات.

الغرفة: كأس وسجائر وصحف متناثرة وكتب مصطفة دون ترتيب أو مرمية على الأرض.

جدرانها: لوحات باهتة وقديمة. من إحداها يطل وجهه فتياً. البورتريت يحاول إحضار فتوة الشاعر الذي كان؛ ويستبق الغائب بمحاولة حصر حضوره قسرياً عبر ملامحه الجميلة. ليس بعيداً عن اليد ثمة هاتف مشرع لإحضار أي صديق، في أي وقت، من أي مكان: (لا يهم الوقت رشدي، قد يهاتفك ليلاً يسأل عنك، ثم يقرأ عليك قصيدة جديدة. ولا يهمه المكان: يطلب باريس أو لندن كما يطلبك في بغداد).

حين يراني يهز يده اليمنى التي زادها الوهن والمرض جمالاً وترفاً. ثم يقول: اجلس، مشيراً إلى أي فراغ حوله: السرير أو الكرسي. ثم يقول: اسمع هذه القصيدة. ويمد يده تحت السرير أو تحت الوسادة أو يفتش في صفحات كتاب.. ليجد القصيدة. (أثناء ذلك يرتفع صوته طالباً لك شيئاً).

حيث تمتد يد رشدي يخرج الشعر. وكنت أداعبه كل مرة بهذه الحقيقة: إنك تُخرج الشعر من أي مكان حولك. وكان هو لا يفتأ يذكّرني بهذه الدعابة كلما التقينا. (بالنسبة لي لم تكن تلك دعابة ولا طرفة). إنني أحس بذلك وأعتقده. فيد رشدي لا تبعد عن الشعر إلا بعدها عن القلم. وهذا هو سرّ شعرية قصائده (أو بالأحرى قصيدته. فرشدي لم يكتب إلا قصيدة واحدة يغنّيها بألف صوت وألف مفردة. يهمس بها أو يصيح. يباشرها أو يناجيها. لكنها هي دون سواها).

٢ ـ في نصّه تحتدم الواقعات. بل نصّه حربُ واقعاتٍ استهلكت حياته فأراد أن يأسرها في شعره ليتغلب عليها بعد أن هزمته. فيباشرها ويحاورها ثم يُطلقها إلى فضاء حرص أن يكون أوسع ما يستطيع.

يمكننا أن نسمّي ـ إن شئنا ـ بضع واقعات:

ـ واقعة المرأة:

«مجنونٌ من يحسب أن امرأةً
تعشقه وحده»[٣]

ـ واقعة الانتماء:

«فالعالم ليس السجن
وأهداب الدنيا بستان
العالم، يا ولدي، الإنسان»

ـ واقعة الابن الغائب:

«يا ولدي ترحل؟
ها أنت بعيد؟
شاهدت أصابعك الملمومة حول الكاس
وعينيك السوداوين
تغيمان وترتعشان»[٤]

• سيكتشف القارىء أن العنوان مستلّ من مقابلة مع رشدي العامل يُعرّف فيها الشعر (هل يُعرف الشعر حقاً؟) بأنه «ذلك العذاب السعيد» مازجاً بألم وماسوشية بين لذة وجرح يهبهما له كونه الشعري الذي لا كائن اسمه رشدي بدونه.
أما عنواني المقترح الأكثر دلالة على فهمي لنص رشدي فهو: حرب الواقعات.
إن لي أسبابي التي يبررها المقطع الثاني من نصي النقدي هذا.

ـ واقعة المرض:

«ساقاي مشلولتان
لن أستطيع اليوم
أن أركض في الحارة»

ـ واقعة الموت (يعبر عنها مجازياً هنا بالظمأ أو الجفاف..)

«وحدي شجيرة صبرٍ فاتها مطرٌ
وخافق متعب جفت حناياهُ
.. يظل يصرخ من جوعٍ ومن لغبٍ
إن غابَ عن فمه المنهومِ ثدياهُ»[5]

واقعات لا تنتهي. تتنوع لتجد لها معادلاً في الشعر. وليس السرير (الذي كنّيتُ عنه بالعالم) إلّا متمماً للحديقة التي زرعها علي. وهي «حديقة رشدي» كما لاحظ الشاعر حميد سعيد وهو يكتب مقدمة الديوان: إسقاطية أخرى في اختلالات شعورية يمر بها رشدي.

وحين يحدد الشاعر أبعاد عالمه لا يعسر عليه أن يصيّر كل شيء شعراً.. شعراً أليفاً بسيط التراكيب، عالي النبرة، موسيقياً، تنتحر معانيه من أجل حياة قافيته وإيقاعه.

لا تقف الأشكال عنده في حدودٍ ما. فالتقليدي والحديث؛ العمودي والحر؛ المباشر والمرمّز، أسماء لا تهم رشدي، فتراه يكتب من هذا وذاك؛ فكأنه شعراء عدة في واحد[6].

٣ ـ في ٨١/٧/١١ يهديني[7] رشدي نسخة من ديوانه «حديقة علي» وعليها يكتب إهداءً مشاكساً «أخي حاتم؛ سأظل شاعراً رومانسياً..».

لقد كان يشير، دون شك، إلى مقالتي عنه «غناء الألوان المهاجرة»[8] حيث قلت إن رشدي قد وجد خطابه عبر نبرة غنائية وجو رومانسي يؤطر قصائده؛ حتى تلك التي يوهم القارىء بأنها واقعية (احتكاماً إلى موتيفاتها: حدث ـ شخصية...) فهو يختار زوايا ومداخل ومعالجات تضعه دوماً في (مواجهة) موضوعه مباشرةً. فيَعلو صوته وتبرز ذاته لتكون (بؤرة) تنطلق منها إشعاعات نصه حتى تلامس الخارج، لكنها مشدودةٌ إلى مركز بدايتها: الذات. فغنائية رشدي وجدت في المأساة موضوعاً وشكلاً تعبيرياً.

كما أشرت في المقالة ذاتها إلى مناقشة بينه وبين الزميل ماجد السامرائي[9] وكان رد رشدي على السامرائي بعنوان طريف ومرحٍ: «نعم. أنا شاعر رومانسي».

فهل كانت رومانسيته امتيازاً أم عيباً؟ تقليداً ومحافظة أم خصوصية وهوية؟

إن الخطاب الرومانسي واضح في شعره. فالقصيدة، كما اعترف في مناقشته تلك: «تتحكم بي إلى درجة العذاب. تمزقني. تفري عروقي. وأحياناً تتعطف عليَّ فأحبها في الحالين». قصيدته استجابة لحالة. ورد فعل على صدمة. وكنت أرى الإطار الغنائي أنسب الأطر لخطاب فيه من العناصر ما يشتمل عليه خطاب رشدي من مفردات مأساوية، وضغط خارجي تنوء منه القصائد. ولقد كان رشدي يخلط كل ذلك بحماسة عجيبة.

كان (يشمّ) الألوان كطائره الذي يقول عنه:

الطائر المذبوح
يشم لون عشّه
فتستفيق الروح[10]

٤ ـ في آخر مقابلة معه ـ قرأتها[11] ـ يتحدث رشدي عن (وجه أمّه): واحداً من رموزه المتكررة. ثم يروي فجأة واقعة حياتية عن أمّه التي قالت له قبل أيام: «إن الأبناء يأخذون أمهاتهم إلى المتنزهات والمسارح. أما رشدي ففضيلته أنه لم يترك سجناً ولا مستشفى لم يرني إياه.».

حياته مغطس يجر من حوله إليه. وتلك كانت حدود عالمه. مكانه فوق السرير أو بين الجدران.

كل حياته كتابة. وكل كتابة عنه فضيحة. لأن حياته هي فضيحته الوحيدة التي لم يرتكب سواها.

قبل عام كتب قصيدة مهداة إلى صديقه الشاعر محمد سعيد الصكار لا تقول سوىٰ جملة واحدة عبر أبياتها المتعددة: (لم أسمع بباريس. لأنني لا أعرف إلا مكاني هنا مكاناً). المكان عنده مقدس.

كثيراً ما تحسّر وهو يدخل حديقة اتحاد الأدباء ببغداد. ففي نهاية الممر الصغير، حيث تتكدس الآن الصناديق الفارغة والأشياء القديمة كانت الزاوية المخصصة لرشدي وشباب الشعراء[12] قبل ثلاثين عاماً حين تأسس اتحاد الأدباء لأول مرة.

كان اسمها (المرفأ): واتفق الأصدقاء أن يضعوا الاسم فوق إصداراتهم الشعرية.

ماذا حلّ بالمرفأ؟

مطابقة أخرى بين واقعة خارجية وواقعة شعرية.

إن مفردة (المرفأ) وتنويعاتها[13] هي أكثر المفردات إلحاحاً في شعر رشدي. فقد كان يرى العالم بحراً.. والسعادة مرفأ لا تصله السفن إلا غرقىٰ أو محطة.

يعادل ذلك (الظمأ).

حالة أخرىٰ عاشها رشدي ووافق في تشخيصها ما ذهب إليه الزميل السامرائي في دراسته عنه. فهناك ترميز للظمأ عبر «كأس بلا شارب، أو فانوس بلا ضوء، أو قاع نهر يابس» وفي قصيدة مهمة هي (سوناتا للوحدة) يتماهىٰ مع تلك الصورة ويؤكد حالة الظمأ التي عبّر عنها:

وأنا ضوء الفانوس
وحارس نصف الليل
وقاع النهر اليابس
وطفل ضيّع طعم الثدي
والكأس يغادرها الشارب[14]

الشارب المغادر هنا يترك ظله في الكأس الفارغة. فيغدو ظمأ الشارب ظمأ الكأس نفسها هكذا يلتقط رشدي (ثيماته) الشعرية.

٥ ــ كان يدهشني فيه وفاؤه للموتى من أصدقائه والبعيدين..

في الذاكرة الآن حماسته لملف في الصحافة عن حسين مروان وآخر عن يحيى جواد وثالث عن عبد الأمير الحصيري. كان يسجل أدق الذكريات وكأنها تجري الآن أمام عينيه.

هل كان يرى موته وغيابه فيهم؟

أم أنه كان يستثير بهم شعره (أي حياته الباقية)؟

حين ذكّرته بقصيدة سعدي المهداة إليه (بطاقة زيارة)[١٥] حدثني عن وعد بينهما منذ ثلاثين عاماً بأن يزور أحدهما الآخر ليلة رأس السنة عام ٢٠٠٠.

لقد تحولت الواقعة شعراً.

هكذا يخلق رشدي العامل أشعاره. بل هكذا يكرر بعبارات متجددة جملته الشعرية الواحدة التي انفق عمره في ترديدها.

٦ ــ أعِنّي...

لأقرأ فيك الغياب

أعرني

إذا لزم الأمرُ عكّازَ وحدتِكَ الآهلة

وقلْ لي:

أحقاً قطعتَ الطريق؛ وجزت الحديقه

وهزّوكَ في النعش سبعاً؟

أجبني.

.. فقلبي يخبئني عنكَ كي لا أراك[١٦].

بغداد

■ رشدي العامل

- ولد في (عانة) على الفرات عام ١٩٣٤.
- درس في بغداد والقاهرة.
- عمل في الصحافة.
- أصدر شعراً:

همسات عشتروت ـ ١٩٥١

أغانٍ بلا دموع ـ ١٩٥٦

عيون بغداد والمطر ـ ١٩٦١

للكلمات أبواب وأشرعة ـ ١٩٧١

أنتم أولاً ـ ١٩٧٥

هجرة الألوان ـ ١٩٨٣

حديقة علي ـ ١٩٨٦

- ديوانه الأخير (الطريق الحجري) لم يُطبع بعد.
- من أبرز الشعراء المسهمين في النشاط السياسي ضمن الحركة الوطنية في العراق.
- أقعده المرض منذ سنوات.
- توفي ببغداد في ٢٣/١٠/١٩٩٠.

* ـ حواشٍ (هاربة من المتن)

(١) بقانون الصدفة المحض (هل للصدفة قانون؟) أن تترمز الحديقة شعرياً لتصبح البداية، بداية رشدي بولادة علي حياتياً؛ والنهاية، نهاية رشدي، بعنوان آخِر دواوينه شعرياً.

وما بين انتكاسته الصحية الأخيرة وموته، تبدّل سريره، فأصبح في الجدار القصي البعيد عن الحديقة. كانت تلك عندي علامة شؤم.

(٢) وربما كأساً: فنجان قهوة صغير يستخدمه كأساً.

(٣) الشعر المجتزأ وما سيليه من دواوين رشدي المتفرقة غير موثق لأنني أهتم بدلالته لا بزمنيته.

(٤) الأصابع والكأس، العينان المرتعشتان هي كِسَرٌ مهربة من رشدي إلى ولده. صورة فذة لإسقاط شعري ـ شعوري.

(٥) تتسع لوحة الواقعات لتنويعات أخرى يمكن أن تقترحها قراءة نص رشدي. لكن بؤرتها واحدة.

(٦) على مستوى البنية؛ لا بد من خسائر حين تنشطر الرؤية حديثة وتقليدية فينسحب من هذه على تلك. هذه الملاحظة تفسّر المباشرة في شعره الحديث. إن نوعاً من خطاب تقليدي يسود شعره لكنه متسع لثياب الحداثة.

(٧) الفعل المضارع (يهديني) إشارة غير مقصودة أصلاً؛ اكتشفت أنني بها أحاول إقصاء الغياب: غياب رشدي، الذي يمثله الفعل الصحيح: الماضي (أهداني).

(٨) ليست مقالتي عنه. بل بالأحرى عن مجموع شعره لمناسبة صدور ديوانه (هجرة الألوان) عام ١٩٨٣. والمقالة منشورة عام ١٩٨٥.

(٩) في مجلة الأقلام ـ شباط ـ ١٩٨٥.

(١٠) وسنجد في قاموسه الشعري، للون عشه المشموم؛ بستاناً يضحك للجدول. وساقية تغني للزنبق. وبدءاً تأسر قيداً. سنجد: جرحَ ضوء. وعطر لون. ولون همسات وكلمات. ولون حزن ولون شمس وطعم ثدي.

وسنجد أيضاً: شكوى الورد الذابل. وكف الضحى. وأهداب الشمعة. وأعين الأزهار...

أهي رومانسية أم حياة يُقبل عليها رشدي بآلاف الحواس؟

(١١) في نيسان ـ ١٩٩٠ ـ مجلة الأفق.

(١٢) منهم الصكار وسعدي وحساني علي.. وآخرون.

(١٣) سفن ومراكب وأشرعة وبحار وشواطىء ونوارس وبحارة ومبحرون..

(١٤) حالة (الظمأ) موجودة في شعر رشدي المبكر؛ فمن شعره عام ١٩٥٥ نقرأ:

كأسي إلى ثغري مشدودةٌ

فارغة، ظمأى إلى الخمر

وصورة (الكأس الظمأى) ذات دلالة كما بيّنا.

(١٥) وفيها إشارة إلى عام ٢٠٠٠.

عام ألفين، وفي منتصف الليل؛ وفي باب حديقه

سائرٌ مرّ

خطاه المثقلاتُ

برصاص العمر الضائع؛ تروي كيف ماتوا

(١٦) أبيات لي في تذكّر رشدي بعد موته مباشرة؛ قرأتها وسواها مما ليس هنا؛ في تأبينه الأربعيني.

قراءة في عنوان:

«قراءة امرأة» لصلاح ستيتية

الدكتور مصباح الصمد

«قراءة امرأة»[1]

اقتران الضدّين في لعبة التوالد. تساكن المتنافرات وتصادمها في عنوان يختزل مدى الرواية الشعرية. إغراق في البساطة للوهلة الأولى، وإمعان في تنافر المتجاورين لا يلبث أن يكرّس ويطغى. خيوط تتجمّع من شتات، وخطوط تتقارب على افتراق. ويتم كل ذلك في كلمتين اثنتين:

قراءة امرأة

والقراءة قول، والقراءة فكر، والقراءة معرفة، والقراءة تخيّل وتخييل وتجريد، وهي قبل ذلك وخلاله تعلّم وتدرّب ومراس. . .

والمرأة جسد ورغبة. . . أنثى. . وهي حمل وولادة. . طمث ونفاس. . . أو هي حوّاء وفينوس وعشتار والعذراء مريم ومريم المجدلية وليلى وولّادة وشهرزاد وشجرة الدر ومدام كوري. . مع كل ما تمثّله تلك الأسماء من دلالات مختلفة ومتباينة، ولكن كلمة «امرأة» توجّه الذهن بشكل عفوي وتلقائي نحو المرأة ـ الجسد، المرأة ـ الرغبة. . . المحسوس.

هكذا ينشأ التناقض بين كلمتي عنوان الرواية ـ القصيدة.

قراءة. . .

هي في البداية فك رموز، هي تفكيك وتركيب أحرف ضمن كلمات وجمل تشكّل نصّاً. وهي غوص في النصّ لتحليله وفهمه، لسبر أغواره والاطلاع على مكنوناته. فمن البديهي إذن أن تكون مسيرة عقلية وفكريّة تتعامل مع النصّ بمنهجيّة لكي تتوصّل إلى تبلّغ خطابه وتمثّل مقولته وتفهّم خلفيته وغايته.

هي إذن نقيض الأميّة، والأميّة تعني الجهل، من هنا تصبح القراءة مرادفاً للمعرفة، أو لنقل إنها سلوك درب المعرفة.

هكذا نجد أنفسنا أمام غاية النصّ القرآني ـ والنصوص الإسلاميّة والعربية بدءاً بالقرآن الكريم، مروراً بكتابات المتصوّفين، وصولاً إلى الشعر في قديمه وحديثه تشكّل خلفية أساسية لأدب صلاح ستيتية ـ **﴿اقرأ باسم ربِّك الذي خلق* خلق الإنسان من علق* اقرأ وربّك الأكرم* الذي علّم بالقلم* علّم الإنسان ما لم يعلم﴾**[2].

اقتران القراءة بالمعرفة وبالعلم. بالعلقة والمضغة والنطفة، بما يتكوّن داخل الرحم قبل أن يوضع الحمل، ثم بالقلم، أداة التعليم والتسطير. ثم بسلوك سبيل المعرفة الواسع، بدوام الاطلاع على ما يجهله الإنسان.

تتجاوز القراءة هنا مداها الذهني والفكري والروحاني لتسمو إلى أعلى ما يمكن للإنسان أن يبلغه في سلوكه الديني والدنيوي: معرفة وعلم وعمل. من هنا كان المعنى الديني الحصري الشائع لكلمتي «قارئ» و«مقرئ» ثم مرادفة «القراءة» و«التلاوة».

ولكن القراءة تفترض وجود نصّ مكتوب، وتنشد إيجاد نصّ آخر. إنها مرحلة ما بين النصّين، ما تقرؤه، وما تقوله، ما تمليه.

تفترض إذن، قبل البدء بها، إلماماً بالأحرف والحركات والإشارات، ومعرفة بالمفردات والمصطلحات والتراكيب.

ـ ولنتذكّر أن النصّ المقروء هنا هو امرأة ـ

وتفترض أيضاً ـ والرواية شاهد على ذلك ـ قدرة القارئ على القول.

تفترض أن القارئ يقرأ ليُقرىء، أنه يتعلّم ليعلّم، أنه ناقل معرفة. . . أنه كاتب.

ـ ولنتذكّر أن النصّ المكتوب هنا هو امرأة: «أنا لست سوى امرأة، كتابة شقراء وسمراء»[3].

قراءة نصّ في سبيل إيجاد نصّ آخر. تلك هي الرواية. ولكن القراءة رحلة والكتابة رحلة أيضاً.

القراءة رحلة في النصّ تبدأ ما إن نمسك كتاباً أو مقالة أو قصيدة. ننطلق مع الكلمة الأولى ثم نبتعد جملة فجملة حتى تنقلنا الصفحات بعيداً عن مقعد نجلس عليه وأثاث يحيط بنا وأشخاص

قريبين، فنسلك دروب النصّ ونحيا عالمه ويجول بصرنا بين خطوط النصّ ـ الجسد متأمِّلاً مستفسراً وباحثاً.

وينتقل ذهننا «من نقطة كان فيها قبل القراءة إلى نقطة مختلفة عند الانتهاء»[٤].

ـ والمرأة هي مادة الرحلة هنا ومداها ـ

والكتابة رحلة هي الأخرى. هي قبل كل شيء حركة على الصفحة. وهي انتقال تقوم به العين، شبيه بذاك الذي تمنحه القراءة، تنقُّل عضوي. كما أنها تحمل الكاتب في رحلة أخرى، ذهنية وفكرية، يعيش خلالها ضمن عالم آخر. عالم مختلف الزمان والمكان، نعيم أو جحيم، يحدِّد ملامحه نتاج القراءة المكتوب.

ـ جسد النصّ المكتوب امرأة تنتظر القراءة ـ

رحلة مزدوجة إذن، بل نفي إرادي مزدوج، يتمّ في عملية القراءة: قراءة لكتابة وقراءة كاتبة. من النصّ إلى النصّ. «من الليل إلى الليل تعدو رعدة القول، رعشته»[٥].

وبما أننا تحدَّثنا عن النفي كاستعارة للقراءة والكتابة، فلِمَ لا نسأل عنه صلاح ستيتية الذي سيجيب: «النفي هو حالة ذاك الذاهب من حلم إلى حلم ـ من حلم ماضٍ إلى حلم آت ـ والذي يجد نفسه، وكل وجود حوله، ينعطف نحو الحلم»[٦].

هكذا يصبح النصّ تجسيداً لواقع يتكرَّس بين حلمين، وتمثّل القراءة لحظة التقاط ومضة من مجرّات الواقع المتناثرة والمتطايرة.

ـ ومضة النصّ الملتقط بعضاً من شتات امرأة ـ

أما «إذا استطعنا أن نسكن ومضة، فذلك يعني أننا في قلب الأبديّة» (نعيده بعد ستيتية ورينيه شار). القراءة ومضة خلود، تحدّ للزمن والموت وهي بذلك تتماهى ليس فقط مع بداية الكلام، بداية القول، بل أيضاً مع بدايات الزمن، مع انطلاقة كل عملية تكوين وإبداع. هكذا تضحي القراءة قولاً ـ وفعل القول يتموضع في بداية تكوين العالم والأكوان.

«في بداية كل معتقداتنا تأتي الكلمة»[٧].

القراءة هي إذن محاولة إدراك لسرّ القول وجوهره: معرفة ما تنطوي عليه النصوص. والنصوص منها ما هو مكتوب ومنها ما هو مرئي، وما هو مسموع، وما هو ملموس. النصوص هي «الآيات» التي يضجُّ بها الكون ـ من حبَّة الرمل إلى الزهرة إلى البهيمة إلى الشمس والقمر والأفلاك ـ هي الإشارات التي تنبئ عن السرّ الأسمى. والقراءة هي محاولة التفقّه في كل ذلك.

... وهي أيضا محاولة «تحويل الكلام إلى قول»[٨]. هذا التحويل، هذا التخلقن، هو ما ينفرد به الإنسان بين الكائنات. هو ما يحقِّق إنسانية الإنسان. ما يعطي لفكره دوره وغايته. ما يجعله يغوص في «هذا النهر الذي ينطلق من الحياة عائداً إلى التساؤل ومصدر الروح، والوجود والأشياء جميعاً»[٩]. عودة إلى المصدر، إلى المنبع، إلى الكلمة المقروءة والمقولة إلى الكلمة ـ الفعل.

ـ وامرأة الرواية هي كلمة الفعل وفعل الكلمة ـ

القراءة كمعرفة وفعل هي التي اعتمدها أحد تيَّارات النقد الأدبي في الغرب المعاصر للدلالة على نقد عمل أدبي أو فنّي من وجهة نظر لا تدّعي الأحادية ولا الشمولية، وهي ما قد نطلق عليه «قراءة التلمّس» أو القراءة كوجهة نظر قابلة للأخذ والردّ. نقد متواضع هي إذن، فقد يعترف منذ البداية بأن جلّ غايته أن يلتقط قبساً من نور بعيد، أو وميضاً صادراً عن مرآة تعكس مرآة أخرى فثالثة وهلمّ جرا. يدرك القارئ مسبقاً أنه سيقع في شرك النصّ.. .أنه سيسلك درباً مظلماً في غابة متشابكة، وأنه سوف يضرب فيه على غير هدى قبل أن يبلغ ساعة الغسق، ساعة تبيّن الخيط الأبيض من الخيط الأسود. في تلك الساعة من شهوات الليل (عفواً، مظفر النواب)، من شهوات الشعر مقروءاً ومكتوباً ومرَّنماً، من شهوات الحياة تعاش وتستعاد، شهوات سمك الترويت السابح ضد التيَّار نحو المصدر والنبع، في تلك الساعة المترنِّحة بين الموت والحياة، وعلى خيط رفيع يربط ما بين مجهولين يهيم راوي صلاح ستيتية، السالك شفير الهاوية والسقوط، يهيم قارئاً امرأة.

ـ «قراءة تنشد المعرفة في متاهة المرأة ـ النصّ» ـ

... امرأة

قراءة ترتبط بـ «امرأة».

امرأة: مفرد، مؤنَّث ونكرة.

امرأة واحدة... زوجة وعشيقة. وهي بالرغم من ذلك نكرة. لم تكتب بعد مجد «الـ» التعريف رغم سني الزواج العشر التي سبقتها فترة حب وتلتها فترة موت الزوج الراوي.

بقيت غير معرَّفة وغير معروفة، ملتبسة وغير محدَّدة. مجهولة، ضائعة، حتى اسمها، هيلانة، فإنه يبتدئ بالحرف الوحيد من الأبجدية الذي يخرج من الحلق زفرة متلاشية في الهواء[١٠]. حرف يُقال ولا يُقال. يُنطق منطلقاً من شبه فراغ ليتشتّت في الفراغ. من هنا ربما، كانت كتابة الهاء أصعب من كل حروف العربية الأخرى، خصوصاً بالنسبة لتلميذ حديث التعلّم ـ جديد في القراءة، إذ كيف السبيل إلى كتابة الخواء، كتابة سديم اللغة المنطوق سديماً قولياً.

وهي نكرة، نعود لنقول ذلك، هي «امرأة»، واحدة من النساء، وقد تكون أياً منهن. المهم أنها ليست «المرأة»، الجنس، ليست التعميم ولا النموذج، بل هي التخصيص والتميّز. قد تكون أية واحدة، ولكن بخصائصها وميزاتها.

وإذا ما لوحظ شبه بينها وبين أخريات، أو الأخريات، فذلك يعود لتشابه أفراد الجنس الواحد ليس إلاّ.

(نكرة تحاول القراءة التعريف بها)

وهي بذلك مفرد، واحد من البشر، وزيادة في التحديد: أنثى. هي امرأة تطلّ بأنوثتها عنواناً مجرَّداً من التعريف ومن الجسد. تلملم جسداً من أحرف وسطور من صرف ونحو ومفردات. من نقاط وفواصل ومقاطع. امرأة ـ فرد مقترنة بالقراءة مضافة إليها. والإضافة اللفظية في «قراءة امرأة» تعني أن الاسم الثاني يكمل معنى الأوَّل: قراءة لـ امرأة، ولكنها قد تعني أيضاً تبعية الأول للثاني قراءة من امرأة.

جدلية تدخل الاسمين في حركية تداخل وتفاعل، تجعل كلًّا منهما يتماهى في الآخر. ندعها الآن ونعود إلى المفرد.

امرأة ـ فرد، قلنا. واحد، بل واحدة. وفي كلتا الحالتين تدخلنا في ميدان العدد، تضحي افتتاحاً للعدد. لأعداد لامتناهية. ليست رقماً عشوائياً، بل هي عدد يحتفظ لنفسه بمكانة مميَّزة. يتموضع بعد العشرات والمئات والآلاف.

يشكِّل منطلق الأعداد وتشعّباتها، هكذا تكتسب «امرأة» تحديداً إضافياً مضمراً: واحدة أو إحدى أو حادية، يسبق كل منها أو يلي عدداً آخر ليشرع أبوابه على أبعاد جديدة ومسافات لامحدودة. هذا العدد المفتوح هو الذي يشكِّل منه ستيتية عنواناً لكتاب آخر، **الليلة الأولى بعد الألف**[11] أو كما أودّ أن أقول «الليلة الحادية» متجاوزاً بذلك الاستعمال الحصري لكلمة «الحادية» المرتبطة بالعقود.

(امرأة حادية مقروءة في ليلة حادية)

بمقاربة بسيطة مع العنوان المذكور، نجد أنفسنا في عالم **ألف ليلة وليلة**. ننعطف بسرعة ويسر نحو شهرزاد، المرأة القارئة ـ المقروءة، المرأة التي تقرأ العالم حكاية حكاية، ويقرؤها السلطان ليلة ليلة، دون أن تنفد الحكاية ودون أن تستنفد المرأة. شهرزاد: امرأة يكتبها ـ يقرؤها ـ مؤلِّف الكتاب المجهول، الفاقد اسمه وهويته وجسده والمستبدل بها نصاً ـ جسداً ـ هوية ـ معرفة. وامرأة تروي ـ تقرأ ـ خيال الكاتب، أوهامه وتهيّؤاته وأحلامه تقرأ نفسها والكاتب والسلطان والآخرين. والاثنان يقرآن تحت السيف المسلول، يقفان على حدّ توقّف القول وفقدان الكلمة.

هنا تكمن أهمية «الليلة الحادية»، ليلة الكشف، ليلة تفتّح العبقرية[12]، ليلة استمرارية القول ومواصلة القراءة. ومن هنا نعود إلى «قراءة امرأة» لنرى عنوانا يتوالد: «قراءة امرأة حادية»، امرأة يسّاقط عليها القول رذاذ حروف لا تنضب، وامرأة ينطلق لسانها بالقول دون ملل ولا تعب. ينفتح فيها ولها باب إلى الأسرار الكبرى، باب يتوصَّل من يسلكه إلى التقاط ومضة من «ليل المعنى»، إلى السكنى في قلب الأزل.

المرأة المقروءة ـ أو القارئة ـ تصبح إذن بشكل ما «المرأة الأولى بعد الألف».

امرأة تستحضر بين الليل والقراءة، تتماهى في الليل والقراءة، مع الظلمة والنور، مع الجهل والمعرفة. امرأة تستجمع التناقضات، تختزنها وتختزلها.

(قراءة التناقضات في امرأة النص المتجسِّد ليلة أنثوية)

ولكن امرأة القراءة، شهرزاد المنقِذة ـ المنقَذة، المرأة ـ الليل والقنديل «القنديل الغامض لذاك»[13]، قنديل الكلام غير المشع إشعاعاً تاماً، الذي يحمله الشاعر لكي يستطيع السير في ليل المعنى، وليل المبنى[14]، امرأة القراءة هي في ذلك وقبله وبعده «المرأة» المرأة ـ الجسد، المرأة ـ العاطفة. هي الجنس الآخر، غريزة وشهوة ورغبة، هي «هدف شهوة الرجل بالاستيطان في هذا العالم، والرغبة بالامتداد الجنسي والامتداد الروحي»[15]، هي النصف الآخر مرغوباً ومرهوباً، وغريزة الحياة كموناً وظهوراً وممارسة، والجسد المحمول حلماً وعاطفة والحامل استمرارية الانسان وتواصل الأجيال.

بصورة تلقائية نجد أنفسنا أمام المرأة كرمز للخصوبة، وهذا ما يضعنا أمام كوكبة رمزية واسعة ترتبط بهذا المفهوم. الأرض، والنبات ودورته الزراعية، والموت، والقمر، والماء، ينبوعاً وجدولاً ومطراً وشلاّلاً ولجّة ودموعاً، والليل والكهف والألوان والسخونة والغناء والموسيقى[16] وقراءة المرأة تعني، بشكل أو بآخر، قراءة لكل تلك الرموز.

والمرأة هي الأنثى، هي المؤنَّث. وهذا ما ينقلنا إلى مجموعة ثانية من الرموز، إذ «نلاحظ أن جميع الكلمات «الوجودية» المعبّرة عن التحام الانسان بمصيره، في العالم، هي كلمات مؤنَّثة، ففي اللغة العربية مثلاً، هناك الحياة، الأم، اللغة، الطبيعة، الخصوبة، جميعها كلمات مؤنَّثة»، هذا ما يقوله ستيتية الذي يضيف قائلاً: «لا أريد أن أذكر جميع المفردات المؤنَّثة لتوضيح موقفي من المرأة، فهي في شعري، محور الوجود. ولربما انطلق شعري، بصورة عفوية، نحو جميع المؤنَّثات «في الوجود وفي اللغة»[17].

(عناصر أنثوية تومض قولاً يشعّ في ظلمات اللغة)

قراءة امرأة واحدة أدخلتنا إذن بصورة تلقائية في قراءة «جميع المؤنَّثات»، ولكن قبل أن نلج هذه المتاهة الشاسعة نستدرك لنقول إن المرأة قبل كل شيء هي الإنسان. الإنسان بكل تعقيداته، بواقعه وخياله، بآلامه وآماله، بجسده وروحه، بماضيه ومستقبله. . . ومحاولة قراءتها تعكس الرغبة في معرفة الآخر واكتشاف الذات في اكتناه أسرار ذلك الكون المصغَّر الكامن في كل منّا. هي المثيل إذن. هي المرآة العاكسة والحاجبة، الموصلة والفاصلة، المقرّبة والمبعدة، الشفّافة والصفيقة، ولكنها قد تكون مرآة مقعّرة أو محدّبة تشوّه صورة من لا يحسن اختيار البعد المناسب والزاوية الملائمة. قد

تضحي أحياناً «أرتيميس» التي تتمرأى وتستحمّ جذلى في عيون الماء، ولكنها تسحر ثم تعاقب بوحشية كل «أكتيون» (Actéon) يتجرأ على اختلاس النظر واقتناص السر، أو تصبح أحياناً أخرى «أوفيليا» (Ophélia) الطافية منتحرة على مرآة اليمّ حارسة سرّها الدفين بشعرها المرسل وأزهارها المتناثرة، تظهر حيناً بوجه ساحرة الحكايات القبيح لتزوّد الشريرات بمرايا السوء، وتختال أحياناً بسحر فينوس وروعتها لتفعم بالجمال والسعادة قلب من يستغرق متأمّلاً وقارناً لمفاتنها.

إنها حافظة السر وحارسته والقيِّمة عليه، بل هي حاملة له ومحتوية عليه تحمله في قلبها عاطفة وفي رحمها جنيناً وفي ثديها غذاء وعلى لسانها قولاً بين دفق وامتناع. تصونه وترعاه ولكنها تمثّله، ولكنها هي هو، هي سر الوجود وآيته الكبرى، وهي المظهر والجوهر وهي الإفصاح والكمون ـ هكذا تصبح المحتوى، الشكل والمضمون، المعنى والمبنى. . . والمقروء والقارئ.

القارئ المقروء

انطلاقاً من تصادم ـ تساكن الكلمات والمعاني نتوصّل إلى معادلة جديدة بين المرأة والقراءة، بين المرأة متناً للقول وتجسيداً للفن. المرأة قصيدة ولوحة ومنحوتة وأغنية وسمفونية، والمرأة شاعراً ورسّاماً ونحّاتاً وموسيقياً.

لقد سبق أن قلنا إن «قراءة امرأة» قد تعني قراءة لامرأة من قبل شخص أو قراءة تقوم بها امرأة. كما أشرنا إلى أن العنوان يدخل كلمتيه في عملية تفاعل وتبادل وتداخل متواصلة.

قراءة لا تنتهي ولا تشبع نهم «القارئ» بل تزيده، وامرأة لا تستنفد بل تتكشّف عن أسرار وألغاز كلما انكشف منها وميض سر أو تراءى في ظلماتها قبس من نور. ذاك هو الكاتب ـ القارئ: «رامٍ أعمى»[18] يسدّد سهامه بظلمة عينيه في ظلمات الكون «والنابل يرمي في سواد ما هو بلون، وإنما نقص، غياب، من أعماق ذاك الانتظار الطويل الذي هو انتظاره مصغياً للوجود الحالك الظلمة من حوله، وبما في ذاته من رهف وصقل، يسائل مادة الكون التي هي من تنفّس ومن ليل»[19] وتلك هي القراءة: تلمّس لومضة في ليل معتم: والومضة تبهر للوهلة الأولى لكونها برقاً خلباً، لكنها لا تلبث أن تكشف بصورة خاطفة حيّزاً كان الظلام يلفّه ثم عاد ليغرق فيه. وبين الومضة والومضة، تلألؤ نجمة وانخطاف شباب، يعود «القارئ» ليتيه في الليل بانتظار بروق أخرى تبهر وتنير على طريق الفجر.

هناك يتيه مفتّشاً عن «سؤال يبقى دون جواب ولذلك يعذّبه، وعن جواب لا يصدر عن سؤال ولذلك يحيّره ويبلبله»[20]. وبين السؤال والجواب، بين الليل والليل، يتبصّر ويستمتع إذ يرى «كيف تبزغ وتتشكّل تحت مبضع الحلم قطرة من الواقع، قطرة من الشمس»[21]. وتلك أخيراً هي المرأة: جسد الشهوة اللامرتوية اللاراوية وجسد التولّد والتوالد المتواصلين وجسد اللغة المنطوي على إمكانيات لامحدودة من الشرح والتأويل. وهي لغة تلك الأجساد مجتمعة، حلولية مزدوجة.

نعم، تلك هي «القراءة» وتلك هي الرواية ـ القصيدة، بل المرأة القصيدة. ذاك هو النص الروائي ـ الشعري: وسيط بين المتناقضات، يفتّش عنها، يستحضرها، يجمعها في سديم الكتاب حيث يتجاور الضدّ وضدّه ثم يدخلان في نسيج واحد يتشكّل من خيوطه ورسومه المتنافرة ـ المتصالحة مصغّر كون مزركش بالحضور والغياب، بالوجود والعدم، بالوضوح والغموض، بالعرض والجوهر. نتف، ذرّات، حبيبات، مويجات من كلمات ومعانٍ وصور ترسم جسد طفلة كلامية ما تكاد تولد حتى تضجّ أنوثة فأمومة فقولاً فانتحاراً كأنما تروم به تشكّلاً جديداً، انبعاثاً من الأسطر والفصول، ولادة خيالية في ذهن كل قارئ لـ «قراءة امرأة».

بذلك فقط حفظت نفسها من الموت وصانت جسدها من الاستهلاك. لقد نزلت من القارئ منزلة الشهوة، منزلة ومضة الأبد ـ القصيدة. «والقصيدة هي الحب المتحقّق في الشهوة الباقية شهوة»[22]. ولكن القصيدة هي بدورها جسد، «تنفّس وجسد». «كلا ليست القصيدة خطاباً، نعم إنها جسد، جسد هي: مشع جسد هي عطوب»[23]. أين توجد المرأة، وأين تقف القصيدة؟

أما القارئ، الشاعر ـ الروائي فأين هو موقفه؟ ما هو كنه سؤاله وكيف يبدأ كتابة الأجوبة؟

«الشاعر، كالمرأة، حامل بجنين غامض، وكالمرأة أيضاً، من خلال ملامسة الموت يصنع حياة. ما أخذته منه تلك الحياة على امتداد الأيام على تعرّجات النهر هل سيدركه يوماً؟ إن الطفل الغامض هو ابنه بكل بساطة وهو يعرفه بعلامة»[24].

يتماهى الكاتب والمرأة والنص. يتماهى القارئ والمقروء والقراءة، يتبادر سؤال كان يتردّد منذ البداية بشكل غير مباشر: من يقرأ الآخر؟

والجواب على ذلك ليس باليسير في عالم صلاح ستيتية حيث يمثّل الشعر مساءلة الأسرار الكبرى والقراءة تلمّساً للمعنى وما وراء المعنى والمرأة تجسيداً للسديم البدئي وللشجرة الكونية وللصيرورة والمصير. ولكن المهم أن القراءة المتعاكسة التي يفترضها عنوان نحن بصدده هي تجاوز للمقروء المتلقّى، تجاوز لصيغة المفعول السلبية نحو صيغة أخرى تجعل الطرفين مشاركين في خلق لغة تباحث وتساؤل وتواصل، والقراءة هي محاولة إيجاد تلك اللغة، وهي محاولة يشترك فيها الجميع: الكاتب وشخصياته والقارئ.

ونعطي للقارئ هنا معناها الشائع والمتداول، هذا القارئ الذي وضعه الشعر الرمزي منذ منتصف القرن التاسع عشر أمام ضرورة قراءة الوجه الآخر للنصّ ثم فرضت عليه «الرواية الفرنسية

الجديدة» في خمسينات هذا القرن أن يتعلّم القراءة المتاهية للنصوص وملء الفراغات التي يتركها الكاتب عن قصد بين ثناياها. هذا القارئ يأخذ عند ستيتية دوراً أساسياً يتجاوز الفهم والتعمّق والإيجابية فتنشأ «بين القارئ وبين النص الشعري علاقة حيوية، علاقة تآمرية بالمبنى وبالمعنى وبالسيرة الحياتية بل علاقة خلق وتفاعل بين الشاعر وقارئ شعره»[٢٥]. أما العلاقة التآمرية فمن البديهي أنها لا تعني التآمر الرخيص، بل تخطيطاً وعملاً تضامنياً تكاملياً بهدف اجتياز نقطة الغسق باتجاه فجر المعرفة وإشراق القول.

من يقرأ من؟

يعود السؤال من جديد، لا ليحمل الجواب، وإنما ليزيد عدد القرّاء ولينوّع المقروئين ـ والمقروءات. يعود ليوسّع دائرة القراءة ويعدّد احتمالاتها ووسائلها وغاياتها، ليجعل القارىء عاشقاً صوفياً يتماهى في العشق وفي المعشوق، ليرى في المعشوقة اختصاراً لكل مسافات الكون وأزمانه ولغاته، ليرسم على جسدها شهوة كل سؤال واشتهاء كل جواب، وليقولها وتقوله ـ تقول السؤال والعاشق ـ جسداً لغوياً تتفتّح فيه منافذ حمل وولادة: أسئلة وأجوبة متوالية الكشف والغموض... لغة تنشد الإنجاز، وامرأة هي «وعد غير منجز».

حتى ركائز المذكر والمؤنث تختلّ هنا قليلاً. ولكن في عملية التقمّص ـ والتخلقن المرتحلة نحو الأعماق المشعّة تُلبس أحياناً أقنعة وملابس تنكّرية وتختلي في العتمة أحياناً أخرى ملامح الجسد فلا تُرى سوى خطوطه العريضة وتبرز أحياناً تحت النور الساطع للومضة ـ الشهوة كل مفاتن الجسد وإثارته.

رحلة عودة هي إذن... رحلة انغماد.

انغماد القراءة في المرأة والجسد، وانغماد المرأة في جسد الكلمة، وانغماد الكلمة والمرأة في الأمر: «اقرأ». لكي ينبجس من اللسان قول، وفي الفؤاد توق، وفي النفس معرفة، وفي العقل والإدراك إيمان وفعل.

انبثاق الفكر من جسد يقارب بشوق ورغبة، وانبلاج الجسد حجراً يتفتّق عن شمس تُرى فتنير، وتُقال فتضيء وتدفىء... تدفىء الجسد والكلمة، تسخن، تحمي، تذيب، تصهر، تلهب، تحرق... يتولّد جسد قول جديد... يا لشهوة الكلمة... يا لصوفية الجسد!

د. مصباح الصمد

الجامعة اللبنانية ـ كلية الآداب ـ الفرع الثالث

---

(١) عنوان رواية صلاح ستيتية باللغة الفرنسية، وقد قام كاتب المقال بترجمتها إلى العربية **Lecture d'une femme,** éd. Fata morgana, 1988.

(٢) سورة العَلَق، الآيات ١ إلى ٥.

(٣) بداية الفصل ٢٤ من الرواية.

(٤) Michel Butor, «Germe d'encre», in **Répertoire III, p. 218.**

(٥) Salah Stétié, **La Unième nuit,** p. 53.

(٦) S. Stétié, «L'Exil comme pouvoir», in **Archer aveugle,** p. 66.

(٧) S. Stétié, **Archer aveugle,** p. 201.

(٨) المصدر نفسه، ص ٢٢٤.

(٩) صلاح ستيتية، ليل المعنى، ص ١١٦.

(١٠) نشير هنا إلى أن الاسم يبتدئ بالفرنسية أيضاً، بحرف أخرس: Hélène (h muet).

(١١) **La Unième nuit,** éd. Stock, Paris, 1980.

(١٢) بمفارقة يقول راوي قراءة امرأة: «الموت هو رؤية تفتح العبقرية» (الفصل الرابع).

(١٣) عنوان أحد دواوين صلاح ستيتية **Obscure lampe decela,** éd. Jacques Brémond, Paris, 1979.

(١٤) ليل المعنى، ص ١٤٧.

(١٥) المصدر نفسه، ص ٦٦.

(١٦) انظر جيلبير دوران، **الأنثروبولوجيا**، ترجمة مصباح الصمد، الفصل الأول من الكتاب الثاني، «أنشودة الليل» و«الأرض والأم»، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت ١٩٩١.

(١٧) ليل المعنى، ص ٦٦.

(١٨) عنوان أحد كتب صلاح ستيتية **Archer aveugle,** éd, Fata Morgana, 1985.

(١٩) المصدر المذكور، ص ٢١٨.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ١٩٩.

(٢١) نفسه، ص ٢١٠.

(٢٢) قول لرينيه شار (R. Char) يستشهد به ستيتية **Archer aveugle,** p.p. 173 et 187

(٢٣) **La Unième nuit,** p. 86.

(٢٤) المصدر نفسه، ص ٤١. انظر أيضاً: ليل المعنى، ص ١١٣.

(٢٥) ليل المعنى، ص ١٠٤.

تجربتي الأدبية

من الحياتي الى الابداعي

عبد الرحمن مجيد الربيعي

قدمت هذه الشهادة بناء على دعوة من قسم اللغة العربية في كلية الآداب بمدينة القيروان التونسية وفي إطار ملتقى «فعل الإبداع - أسسه وتشكلاته» الذي انعقد للفترة من ٢ - ٤ آذار (١٩٩١).

ـ ١ ـ

مرات عدة دعيت للحديث عن تجربتي الإبداعية عامة والقصصية منها بشكل خاص، وفي المرات التي وجدت الفرصة سانحة لتقديم هذا الحديث ـ الشهادة أجدني بعد قراءتي لما كتبت أمام حقيقة واحدة هي أن الكاتب مهما حاول أن «يسبر» أعماق تجربته وأن «يغور» في أعماقها تحليلاً ومتابعة واستنتاجاً سيجد أن شهادته الحقيقية في النص الإبداعي نفسه لا في الحديث عنه. هكذا أرى كل الشهادات التي قدمتها وقد سلكت ببعضها طريقاً قد يكون جديداً، وهو تقديم شهادة عن كل عمل بشكل مستقل، فكانت لي شهادات منشورة قدمت في هذه المناسبة أو تلك عن مجموعتي البكر «السيف والسفينة» وأخرى عن روايتي البكر كذلك «الوشم» وثالثة عن روايتي «القمر والأسوار» وهكذا.

وفي هذا النوع من الشهادات حاولت أن أدون كل ما كان يشغلني من هموم أثناء كتابتي لهذا العمل. وهي هموم تقترب أو تبتعد عن النص الإبداعي الذي يجري الحديث عنه، فالنص الإبداعي هذا وحده الحامل لأسراره ومغاليقه وهمومه وخفاياه وآفاقه أيضاً.

كما أن الحديث عن التجربة الأدبية وتكثيفها في شهادة من عدة صفحات من شأنه أن يغيّب تفاصيل حياتية إن بدت من خارج النص فهي من داخله لأنها تشكل المكوّن الحياتي والثقافي للكاتب وترسم لنا خارطة تحركه منذ الخطوة الأولى وحتى تكاثر الخطى وتزاحمها.

ـ ٢ ـ

من هنا فإنني بعد تواجد فاق العشرين سنة في الساحة الأدبية، وبعد نشر وكتابة أعمال في القصة القصيرة والرواية أولاً وفي الشعر والنقد ثانياً، وجدتني بحاجة لأن أدون فصول تلك الأيام وكيف انغرست أعمالاً أدبية قرأها الناس وتابعوها وربما بشكل من الممكن أن أصفه بأنني «أتوقعه» ولا «أتوقعه» أيضاً، وهذا ما حصل حين بدأت بكتابة سيرتي الأدبية في كتاب سبقه اسمه وقد جاء على صيغة سؤال: «أية حياة هي؟» وأنا ماض بتعثر في كتابة هذا الكتاب، ورغم محبتي لفكرته إلا أنني اكتشفت بأنني لا أستطيع أن أقول كل ما أريد نظراً للمحاذير العربية واستفحال ظاهرة الـ (لا) في قاموس أجهزة الرقابة العربية رغم انتعاش ظاهرة الـ (نعم) الراضخة في القاموس السياسي العربي.

ـ ٣ ـ

لعلني من أكثر الأدباء العرب اقتراباً من تجربتي الحياتية في كتاباتي الأدبية، ولذا أجدني أعول كثيراً على استلهام وقائع هذه الحياة التي عملت جاهداً من أجل إغنائها، وذلك بمعايشة التجارب الحارة وعدم الاكتفاء بالاسترخاء عند الضفاف وتأمل ما يجري بحياديّة سياحية.

لقد عملت على أن أكون (طرفاً) لا (متفرجاً)، وكنت أذهب إلى البؤر الساخنة ولا انتظر أن أستمع إلى أخبارها من أفواه الآخرين.

لا أريد أن أتخثر في مكاني بل أريد التحرك لرؤية الأشياء في أماكنها لأتشبع بالتفاصيل الجغرافية والبشرية والإشكالات التي قد تغيب عن مساحة بصر متفرج عادي.

ويمكنني أن أقول إنني اكتسبت الكثير نتيجة هذا الهاجس الذي صار سلوكاً وعادة.

وأمور كهذه تجد طريقها إلى كتاباتي القصصية، من الخاص والشخصي إلى ما هو عام. اقرأوا «الوشم» أو «الوكر» أو «الأنهار» لتروني فيها، واقرأوا «خطوط الطول.. خطوط العرض» لتروا كيف انعكست أحداث لبنان التي عشتها وعايشتها وكدت أن أذهب ضحيتها مراراً في هذه الرواية العربية المناخ والمدى.

والشيء نفسه من الممكن قوله عن قصصي القصيرة. ففي كمّ كبير

منها يوجد الكاتب ـ الذي هو أنا ـ سواء أكان متخفياً أم سافر الوجه والقامة والقول.

ومن الممكن أيضاً أن نقول الشيء ذاته عن تجاربي في كتابة قصائد النثر التي أطلقتها فضاء لرفيف القلب. إذ (وراء) كل قصيدة منها (امرأة) أو ـ إذا أردنا الدقة ـ (في) كل قصيدة وأحياناً ديوان منها (امرأة) كما هو الشأن في «امرأة لكل الأعوام» و«علامات على خارطة القلب» و«أسئلة العاشق» مثلاً.

وما هو شخصي جداً يدخل حتى في إطار ما يمكنني إدراجه في باب النقد. ولي كتابان مطبوعان يشيران إلى أنني لم أكتب إلا عن كتب قرأتها وأحببتها. تماماً كما حصل مع النساء اللواتي أحببتهن فصادرن كلماتي واستأثرن بها وأرّخت حبهن شعراً.

ـ ٤ ـ

أؤكد من جديد: أنا كاتب نسغه تجاربه. ورحيقه رؤيته ومداده رؤياه. وتجاربي منحازة إلى الجانب المضيء في الإنسان. ولذا فإن عدداً كبيراً من قصصي ورواياتي، إن لم تكن كلها، هي مقارعة للعسف العربي، والظلم الذي لحق بالإنسان العربي. وما زلت رغم كل المآسي المتراكمة أرى الضوء القادم ليدحر هذا الظلام المقفل.

ـ ٥ ـ

بدأت الكتابة في سن مبكرة، ونشرت في سن مبكرة، وأقول بأنني كاتب لم يمر ببريد المجلات والصحف. كان أول عمل لي قد أخذ طريقه للنشر بشكل بارز، ونشرت في مجلتي «الآداب» و«شعر» اللبنانيتين قبل أن تصلها أسماء سبقتني في مجال الكتابة.

لم أعان من مشاكل النشر، ولم أنشر كتبي على حسابي الخاص عدا الطبعة الأولى من مجموعتي القصصية البكر «السيف والسفينة» الصادرة عام ١٩٦٦. ويومها كانت الكتب بعد نشرها بأسابيع قليلة تأخذ طريقها إلى عربات بيع الكتب وبربع ثمنها. وكنا نرى كتباً لأسماء معروفة تباع فيها حتى صار الأمر تقليداً، لكنني قلت وباعتداد عن «السيف والسفينة» فور صدوره: (إنه الكاتب الذي لن يزور عربة) وقلت أيضاً: (ولن يكون بمقدور أحد أن يشتريه بربع ثمنه). ولعلكم ستضحكون عندما أخبركم بسعر هذا الكتاب والكتب المماثلة له يومذاك فهو (١٠٠) مائة فلس فقط. وقد تصاعد سعره في الطبعة الثالثة الصادرة في لبنان إلى خمس وعشرين مرة. وقد تأكد ما قلته ووعدت به ونفد الألفا نسخة من هذا الكتاب قبل أن (يتمتع) بزيارة عربات بيع الكتب، ورافقته حملة كتابية لم يحظ بها كتاب مجايل له.

ـ ٦ ـ

هناك حقيقة صارت لي بمثابة سلوك يومي ومنهاج أسير عليه وتتمثل في (المثابرة). نعم (المثابرة) أؤكد ثانية على هذه الكلمة. كأنني لم أكتب. وكأنني لم أنشر وكأنني لم أتعلّم. ولذا فإن أي يوم جديد يمر بي وعليّ يجب أن يحمل معه ما يضيف. أكتب كثيراً وأقرأ كثيراً وأتابع كثيراً حتى إن صديقاً لبنانياً هو الشاعر هنري زغيب وصفني مرة بالأديب (المؤسسة). والأديب (الأدباء).

الكتابة أولاً. وكل ما عداها يأتي ثانياً وعاشراً وألفاً في التسلسل.

وكل عائق حياتي أو وظيفي أو جغرافي يجعلني أصطدم باستمرارية الكتابة أتجاوزه لأبقي على الكتابة سلوكاً وطموحاً وقضية وأبقي على الكاتب هوية واعتداداً وعناداً.

لقد عرفت ما أريد منذ فترة مبكرة. وهو أن أكون كاتباً. فلم أهادن ولم أرضخ. ولذا لم أكن (مقبولاً) بمعنى (الاحتواء) من قبل المؤسسات والأنظمة، ودائماً ينظر إلي كمغرِّد (خارج السرب) لأنني ببساطة أكره الاندغام في الأسراب والقطعان وأعتز بتفردي وحرية قراري المستقل.

وهذا أمر ليس خارج الشهادة الأدبية بل منها. لأن هاجس التغريد خارج السرب لا الاندغام فيه كان السبب وراء كتابتي لأعمال اتفق على أنها لم (تكرر) أو (تجتر) تجارب الآخرين بل امتلكت خصوصيتها وطموحها، وسأظل هكذا، فمن شبّ على شيء شاب عليه.

لم أدرس الأدب دراسة أكاديمية بل جئته من الفن التشكيلي الذي درسته في معهد الفنون الجميلة وأكاديمية الفنون الجميلة ببغداد ومضيت في هذا المجال شوطاً أبعد عندما سافرت إلى القاهرة أواسط السبعينات والتحقت بالمعهد العالي للتذوق الفني وقد تهيأت لاعداد رسالة موضوعها «جواد سليم ومدرسة بغداد للفن الحديث». إلا أن الصديق الناقد الدكتور عبد المنعم تليمة الذي كان يحاضر في هذا المعهد (أفشل) مشروعي عندما قال لي: (ما حاجتك للماجستير والدكتوراه يا عبد الرحمن؟ دع الآخرين يكتبون عنك واحمل أغراضك وعد إلى بغداد وواصل الكتابة).

وقد استجبت لهذه النصيحة وعدت إلى بغداد وتركت زميلي في تلك الرحلة الفنان العراقي حميد العطار ليواصل دراسته ويتمها في ذلك المعهد.

وقد تحققت (نبوءة) الصديق الدكتور عبد المنعم تليمة ووجدت أعمالي القصصية والروائية (هوى) من قبل الدارسين الأكاديميين في عدد من الجامعات العربية والعالمية. وقد تجمّع لديّ عدد كبير من هذه الرسائل وبلغات مختلفة. الإيطالية، الألمانية، الإسبانية، الفرنسية ولغات أخرى بالإضافة إلى العربية.

هذا عدا ترجمة كثير من هذه القصص إلى اللغات الأخرى.

ـ ٧ ـ

كان القرآن الكريم معلمي (اللغوي) الأول، وقد قرأته عند (الملّا) قبل أن أدخل المدرسة الابتدائية، وهذا تقليد معروف في معظم مدن الجنوب العراقي وقراه. وحتى بعد أن ختمت القرآن وانضممت

إلى المدرسة الابتدائية كنت ألبي مشيئة والدي بأن أتلوه مرة تلو الأخرى في أيام الجمعة إذ كنا نحتفظ في غرفة الجلوس بنسخة منه ملفوفة بكيس حريري وموضوعة على رف حتى لا تطوله الأيدي. وكلما ختمت قراءته طلب مني الوالد أن أهديها لأرواح من توفاهم الله من أقربائنا وعلى رأسهم والدتي التي توفيت مبكرة.

وإذا كان القرآن معلمي (اللغوي) فإن لي معلمين آخرين اكتشفتهم بنفسي أو من خلال ما أقرأ عنهم أو أسمع من الأصدقاء ذوي الاهتمام، وهم كثيرون من العرب والأجانب: وكانت مجلة «الآداب» اللبنانية زادي الكبير وموئلي. هذه المجلة التي بدأت الكتابة فيها عام ١٩٦٢ ولم أنقطع عنها إلى يومنا هذا، فلي (مثلاً) في عددها الجديد قصتان قصيرتان.

— ٨ —

بعد (عمر) من الكتابة أحس بأنني قد اخترت ما أريد، وكنت (موفقاً) في اختياري. ولم أشعر بالندم يوماً على هذا الاختيار رغم أنه الاختيار الصعب وثمنه باهظ وإيقاعه خشن ومرهق، ولكنه الاختيار - القدر إذا جاز لي أن أستعمل هذه الكلمة التي لا أحبها كثيراً، أعني (القدر).

تونس (القيروان)

اساليب توظيف التراث في النص المسرحي

الحبيب شبيل

أستاذ بكلية الآداب بالقيروان

لقد عمقت الحركة المسرحية في الوطن العربي خلال النصف الثاني من القرن العشرين علاقة المسرح بالتراث : فنشرت كتب وبيانات تنظّر لمسرح عربي يعتمد التراث، فكانت كتب يوسف إدريس وتوفيق الحكيم[1] وكانت بيانات مسرح الحكواتي بلبنان ثم بيانات المسرح الاحتفالي بالمغرب. وكان لا بدّ للتراث أن يتجلّى في هذه النصوص في صور مختلفة، فتعدّدت قراءاته وتنوّعت توظيفاته.

ونهتمّ في هذا البحث بالنظر في **أساليب توظيف التراث في النص المسرحي**. ذلك أننا نعتبر النصّ هو الصيغة النهائية التي اختارها المؤلّف، وقد تتجدّد دلالاته وتتنوّع وظائفه عندما يقدّمه المخرج للجمهور[1]. وقضية النصّ المسرحي بين التأليف والإخراج هامّة قد نعود إليها في بحث آخر.

في النصّ المسرحي إذن بعد نهائي قصده المؤلف. وقد تعدّدت فيه أساليب توظيف التراث : ومرامنا من النظر في تنوّع تلك الأساليب أن نجيب عن السؤال التالي :

هل أسّس النّص المسرحي رؤية تطوّر التراث وتغنيه وتتجاوز اعتباره مجرّد محتوى معرفي؟

يتمحور هذا البحث حول مصطلحي أساليب وتوظيف. فأما الأساليب فهي جمع أسلوب عرّفه لسان العرب كما يلي :

«ويقال للسطر من النخيل أسلوب، وكلّ طريق
ممتدّ فهو أسلوب. قال الأسلوب الطريق والوجه
والمذهب. يقال أنتم في أسلوب سوء. والأسلوب الطريق
تأخذ فيه. والأسلوب الفنّ. يقال: أخذ فلان.
في أساليب من القول أي أفانين منه».

في هذا الحدّ معنيان هامّان، الأول هو الطريق بدلالتيها الحسية والفكرية، والثاني الفنّ جمع أفانين. وأفانين الكلام بمعنى أجناسه وسبله.

والمعنيان يجتمعان في دلالة واحدة نسميها النهج أو السّبيل بمعانيها المادية والفنية. وبهذا يكون مقصدنا من النظر في النصوص المسرحية البحث عن مختلف السّبل التي تعامل بها المؤلفون مع التراث. والبحث في الأسلوب هو إذن بحث في كيفية التعامل. وطبيعي أن تتأثر الظاهرة التراثية بسمات السبل التي سلكها بها مؤلفو المسرح.

أمّا مصطلح التوظيف فلا أثر له في المعاجم، وأقصى ما وجدناه فيها اشتغال بمعنى الوظيفة، وحدّها كما في لسان العرب :

«ما يقدّر له كلّ يوم من رزق أو طعام أو شراب».

ولئن كان التعريف لا ييّسر لنا حدّ معنى التوظيف، فإن ما ندركه منه هو معنى التعيين «ما يقدّر له». والتعيين متّصل بما هو خارج الذات. في النص المسرحي مثلاً يتصل التعيين بالمؤلف الذي يقصد من التراث تزويج قيم ومفاهيم يعينها له. ولعلّنا بهذا نخلص إلى اعتبار التوظيف متّصلاً بغاية المؤلّف، وهكذا يغدو البحث فيه إجابة عن السؤال لماذا؟ ولأنّ التوظيف متّصل بمبدع النصّ فقد جاز لنا أن نقول إنّ التراث يكتسب في كلّ نصّ مسرحي وظيفة أو وظائف جديدة ليست فيه أصلاً، فيكون آنذاك الأحداث. أو تكون الوظيفة فيه جزئية، يلح عليها المؤلف فيحدث آنذاك التطوير.

وسواء كانت الظاهرة أحداثاً أو تطويراً فإن تجاوز الأصل التراثي ثابت. ولذلك فنحن نرتاح إلى عقد الصلة بين التوظيف والقراءة فنقول :

«إن كلّ توظيف قراءة».

محور هذا البحث إذن هو الإجابة عن السؤالين :

كيف وظف التراث في النصّ المسرحي أولاً؟ لماذا كان ذلك التوظيف ثانياً؟

إنّ المتأصّل في أساليب توظيف التراث في النّص المسرحي يتوقف عند ثلاثة أساليب :

أولاً : الإحاطة بالظاهرة التراثية من جميع جوانبها زماناً ومكاناً وشخوصاً وأحداثاً ولغة.

ثانياً : الاجتزاء من الظاهرة التراثية وتحويل دلالتها أو الإلحاح على الجزء من الكلّ.

ثالثاً: المزج البيّن بين عناصر تراثية وأخرى حديثة.

ولأنه يعسر منهجياً الفصل في الإجابة بين كيف؟ ولماذا؟ فإننا سنحاول رصد الظاهرة التراثية في النّص المسرحي فنتتبع في نفس الوقت تحليل أسلوب التوظيف وغايته.

تنتسب كثير من النصوص المسرحية لما سميناه **الإحاطة بالظاهرة** التراثية. فمسرحيات أحمد شوقي «مجنون ليلى» و«أميرة الأندلس» و«عنترة» تستغرق الظاهرة التراثية شخوصاً وزماناً ومكاناً ولغة واحداثاً، فمثلاً عمد أحمد شوقي إلى أشعار قيس فضمّنها في مسرحيته «مجنون ليلى» وعمد إلى معارضات كثيرة لأشعار المجنون، وتقيد بتصوير التطور النفسي لشخصية قيس في مراحلها الثلاث: قبل الحبّ ثم مرحلة الحبّ فمرحلة الوله. وقد ارتبط شوقي بقصة المجنون كما سردها ابن قتيبة في الجزء الثاني من كتاب «الشعر والشعراء».

فأحمد شوقي قد وقع تحت سيطرة التراث. فغابت بذلك الوظائفية من أعماله. ولعلّ أقصى ما قصده منها إحياء هذا الموروث اعتزازاً بالانتساب إلى تراث أدبي خصب. وعذر شوقي في ذلك أنّه جاء في مرحلة إحياء التراث في أوائل عهد النهضة العربيّة.

وتكاد ثنائية عبد الرحمن الشرقاوي «الحسين ثائراً واحسين شهيداً» وقد أصدرها سنة ١٩٦٢ تنتسب إلى هذا الصنف من القراءة. فالفضاء المسرحي فيها زماناً ومكاناً تراثي تجري حوادثه زمن موت معاوية بن أبي سفيان وتولّي ابنه يزيد الخلافة، والمكان يتنقل بين المدينة والكوفة ومكّة، بل إنّ الشرقاوي قد فصّل وصف بعض الأماكن في المدينة بجوار مسجد رسول الله (ﷺ) أو في كربلاء على مشارف دجلة. وجميع أشخاص المسرحية حقيقيون. بل إن عبدالرحمن الشرقاوي قد استغلّ بعض الأخبار ووظّفها في مسرحيته لإبراز بطولة الحسين. فقد أكد في مسرحية (الحسين شهيداً) حرمان الحسين من الماء ومعاناته العطش وهو على مشارف دجلة.

لقد كانت غاية الشرقاوي في هذه المسرحية استعادة بطولة الحسين في مواجهته لبني أمية دفاعاً عن حقه الديني السياسي. ووظف في سبيل ذلك الآيات القرآنية والأحاديث النبوية.

وقد أضفى الشرقاوي على شخص الحسين طابعاً أسطورياً عندما بعثه إلى الحياة بعد موته ليجعل منه رمزاً خالداً لكلّ شهيد في الحق.

ولعل المؤلف أحبّ أن يبين إلى جانب هذا الهدف الأساسي خلفية الصراع الطبقي والصراع السياسي. فالحسين لا يدّعي أنه يدافع عن حقه المغتصب وإنما دفاعه عن معاداة لظلم بني أمية السياسي والاجتماعي ليتحقّق العدل وتتمّ المساواة. ولعلّ إصراره على مواصلة المواجهة رغم خيانة من كاتبوه يدْعُونه للدّفاع عنهم خير دليل على ذلك.

إن الحسين في هذه الثنائية رمز للبطولة والتضحية من أجل العدل والحق. لكن سعي الشرقاوي إلى الإحاطة بالظاهرة التراثية وإغراقه في الاعتناء بجزئيات تراثية كثيرة أفقد المسرحية مغزاها الطريف، على الرغم من أنّ النصّ قد صيغ شعراً.

لقد مثل التراث عند أحمد شوقي جملة معارف تفتقر إلى مواقف منه، وكاد أن يكون الأمر كذلك مع عبد الرحمن الشرقاوي لولا اللمحات القليلة، ولولا بعض الاجتهاد في تأويل النص ليقع الانتباه إلى البعد الرمزي فيه.

إلى جانب الإحاطة بالظاهرة التراثية وجدت نصوص أخرى توقفت عند التراث وانتقت منه لحظات فعل أو مواقف، فألحّت على جز منها أو حوّلت دلالتها التراثية إلى دلالة حديثة.

فمسرحية **مأساة الحلاّج**[٣] لصلاح عبد الصبور لا تحكي تفاصيل حياة الحلاّج ولكنّها تقف عند لحظة منها، إنّها تنتقي من مسيرة الحلاّج منعرجها الحاسم عندما خلع خرقة المتصوفة ونزل إلى الناس إلى أن حُوكِم وصُلِب.

إن كلّ فضاء النص المسرحي زماناً ومكاناً وشخوصاً وأحداثاً تراثي، وقد عمّقت اللغة الشعرية المشحونة بمعجم صوفي كثيف ذلك البعد التراثي.

تجري الأحداث في النّص المسرحي في أربعة أمكنة: ساحة ببغداد وبيت الحلاّج والسجن والمحكمة وهذه الأماكن منتقاة وفق انتقاء اللحظات الحاسمة من سيرة الحلاّج. ثم إن الأشخاص وقع انتقاؤهم لعلاقاتهم الوطيدة بتلك اللحظات. والنصّ إلى ذلك ثري بالمعجم الصوفي وبالمفاهيم الصوفية. فمن المعجم تشدّنا كلمات (المحبوب، السكر، الكأس، الظمأ، المدام، الطريق، البوح، الفردوس، الحقيقة، العطش، الوجد). وهي تتناغم مع تراكيب صوفية مثل (مجاميع المسامرة، جوهر اليقين، أثقال العيش، سوانح الألم، هدأة الجنب أو البدن، غربة الدّيار، حيرة الأفكار) والمعجم الصوفي بتناغمه مع التراكيب الصوفية يعبّر عن مفاهيم صوفية لعلّ أهمّها إلحاح النص المسرحي على الرّباط المقدّس بين الله والإنسان، فالله قد أحسن خلق الإنسان فصوّره على مثاله واستخلفه في الأرض. ولذا فإنّ واجب الإنسان أن يحفظ لصورته نقاءها. يقول الحلاّج[٤]:

برأ الله الدنيا أحكاماً ونظاماً.
فلماذا اضطربت واختلّ الأحكام؟.
خلق الإنسان على صورته في أحسن تقويم.
فلماذا ردّ إلى درك الأنعام؟

وفي **مأساة الحلاّج** انتقاء لما يسمى **«حالات الوجد الصوفي»** وتجلى ذلك في مواضع كثيرة لعلّ أهمها مخاطبة الحلاّج الشرطيّ[٥] أو صموده أمام السجان وقد انهال عليه يضربه فلم يصرخ واشتد عليه أكثر فلم يصرخ أيضاً حتى انهار السجان[٦].

وفي نص المسرحية يبدو استغلال زي المتصوفة المعروف **بالخرقة** التي إذا لبسها المتصوّف صارت علامة خلاصه من الاهتمام بشواغل

الدنيا والانكفاء كلية إلى الله. وقد خلع الحلاّج الخرقة فتمرّد بذلك على استعبادها لحريته في الناس. خلعها ونزل إلى الناس لأنه رأى أن حبه لله لن يكون إلاّ متى عمل على أن يعيد إلى حياة الناس نظامها الأزليّ الذي أراده لها الله.

كل العلامات في مسرحية **مأساة الحلاّج** منتقاة من التراث التاريخي إلاّ أنه قد أضيفت إليها علامات أخرى ابتدعها المؤلف. من ذلك مثلاً أنّ عناصر الكورس الذين ظهروا في المنظر الأول باستثناء الشبلي هم من خلق عبد الصبور. وكذلك الأمر بالنسبة إلى السجينين اللذين حاورهما الحلاّج. إلاّ أن هذه الإضافة لم تحدث تغييراً في النسق التراثي للنص المسرحي. ذلك أن مجاميع الجوقة تعمل مكتملة على اكتمال البناء العام للنصّ ولكنّها لا تغير من بنائه على التراث.

فهل معنى هذا أنّ مسرحية مأساة الحلاّج استعادة للتراث؟ أين توظيفها إيّاه؟

إن الانتقاء من التراث دون الإحاطة بجميع مكوّنات الظاهرة التراثية يعبّر عن موقف ويرمي إلى مقصدٍ. ذلك أنّ هذا النص المسرحي لم يهتم بجميع عناصر حياة الحلاّج، فهو لم يشر إلى نشأته ولا إلى علاقته بالجنيد ولا حجّه إلى مكة إلى غير ذلك، ولكنه انتقى من جميع تفاصيل سيرة الحلاّج وجهين متكاملين هما خلعُه الخرقة ليتبنى قضية العدل الاجتماعي حتى محاكمته وصلبه من ناحية، والبعد الصوفي لذلك من ناحية أخرى. وقد سبق أن بيّنّا كيف يتكامل الوجهان في عقيدةالحلاّج.

إن الحلاّج في مسرحية صلاح عبد الصبور شاعر ومثقف أحسَّ بالقهر وعاين الشر في «فقر الفقراء وجوع الجوعى» واعتبر أن «الفقر هو القهر» عندما قال: [٧]

ما الفقر؟

ليس الفقر هو الجوع إلى المآكل والعري إلى الكسوة.

الفقر هو القهر.

الفقر هو استخدام الفقر لإذلال الرّوح.

هذا الوعي حمّله رسالة مقاومة القهر، وحمّله صراعاً عميقاً بين **الحريّة والالتزام** وكان سبيله إلى الحرية خرقة المتصوفة والعزلة عن الناس في الله، أمّا سبيله إلى الالتزام فكان النزول إلى الناس وخلع الخرقة، ولّما اختار الالتزام اشتدّ الصّراع فإذا هو يسأل محتاراً[٨]:

«هل أرفع صوتي، أو أرفع سيفي، ماذا أختار».

لقد أختار الحلاّج الكلمة واعتمدها بدل السيف سلاحاً للمواجهة. إنّ اختيار الكلمة أداة تغيير جعلت الحلاّج ملتزماً أمام مجتمعه يقاوم قهر السلطة واضطهادها. يقاوم بالكلمة حتى يموت. إنه المثقف يحمل مسؤولية إصلاح المجتمع والوجود. ولذلك فإن اعتماد صلاح عبد الصبور الحلاّج بطَلا لمسرحيته ليس إلا قناعاً عالج من خلال تصوير عذابه وصراعه عذاب المفكرين وصراعهم في المجتمعات الحديثة. وقد أعلن المؤلف عن ذلك صراحة في كتابه «حياتي في الشعر» عندما قال: [٩]

«كان عذاب الحلاّج طرحاً لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة وحيرتهم بين السيف والكلمة بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصي باطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية على كواهلهم».

والحلاّج الذي اختار المؤلف أن يكون عذابه قناعاً لعذاب المفكّرين، كان قناعاً آخر استتر وراءه صلاح عبد الصبور. فها هو يقول: [١٠]

«أما القضية التي تطرحها المسرحية فقد كانت قضية خلاصي الشخصي، فقد كنت أعاني حيرة مدمرة أمام كثير من ظواهر عصرنا، وكانت الأسئلة تزدحم في خاطري إزدحاماً مضطرباً وكنت أسأل نفسي السؤال الذي سأله الحلاّج لنفسه ماذا أفعل».

لم يكن عذاب الحلاّج القناع إذن من خلال الإلحاح على عذاب **حلاج التاريخ** غير تناول لدور المثقف في المجتمع وتحديداً لمساره، فلئن اختار حلاج التاريخ أن يتكلّم ولئن اختار حلاّج القناع أن يتكلم أيضاً **فلأنّه لا سبيل عند المثقفين إلى الإصلاح غير الكلمة**.

تكلّمْ ومتْ ذلك هو شعار هذا النص المسرحي.

إن حلاّج عبد الصبور يعالج المشكلة السياسية والاجتماعية علاجاً ثقافياً. فالثورة على الاستبداد بنت الوعي وسلاحها الكلمة. ولذا فقد أكّدت المسرحية أهمية الكلمة وإنْ كانت عذاباً ومصدر مأساة.

لقد اقترن اسم الحلاّج في عنوان هذا النص المسرحي بكلمة **مأساة** والمأساة أحد أبرز ضروب التأليف المسرحي وأشدّها عراقة وأساسها مصارعة سطوة القوى المهدّمة للكون، وفي نسبة هذا المصطلح إلى الحلاّج ضرب من المصالحة بينه وبين التراث الذي طالما تجاهل الفّن المسرحي فلم يؤلّف فيه مأساة ولا ملهاة.

لقد بين صلاح عبد الصّبور أنّ ما عناه بالمأساة في هذا النّص المسرحي إنما هو المفهوم الأرسطي لها. فقال[١١]:

«بطل وسقطته، هذه هي مسرحيتي والسقطة سقطة تراجيدية كما فهمتها عن أرسطو نتيجة لخطإ لم يرتكبه البطل، ولكنّه في تركيبه، وباعث الخطأ هو الغرور وعدم التوسط».

والذي جعل الحلاّج بطلاً مأساوياً بالمعنى الأرسطي، زهوه بنفسه وتفاخره بها عندما اشتدّ به الوجد الصوفي فباح بالسرّ في لحظة الإغواء والتباهي أمام الشرطة، ولم ينفكّ عن زهوه حتى عند محاكمته فقال مرتّلاً نشيد الكلمة: [١٢]

«لا أملك إلاّ أن أتحدّث

ولتنقل كلماتي الريح السوّاحة
ولأثبتها في الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية
فلعلّ فؤاداً ظمآناً من أفئدة وجوه الأمة
يستعذب هذي الكلمات
فيخوض بها في الطرقات».

ألا ما أغرب شأن الكلمة في هذا النصّ المسرحي!. فيها العلّة والشفاء، المأساة والخلاص.

إن صلاح عبد الصّبور قد اجتزأ من سيرة الحلاج موقفاً وألحّ عليه توظيفاً للمعاني التي ذكرنا، فكيف تجانس أسلوب التوظيف مع غاياته؟

لماذا كان اختيار الحلّاج؟

إن سيرة حلّاج التاريخ تؤكّد ما كان له من دور في مجتمعه بعدما تصوّف وخلع الخرقة وأخذ يطوف في البلاد يحث الناس على طلب العدل وتصفية النفس، حتى تتبّعته السلطة فحاكمته وصلبته.

ولأنه كان كذلك مثقفاً فاعلاً في مجتمعه قتل بسبب آرائه، فقد رأى فيه صلاح عبد الصبور أفضل قناع للتعبير عن دور المثقف في المجتمع ولبسط ما أسماه المؤلّف خلاصه الشخصي.

لماذا الاجتزاء من سيرة الحلّاج؟

إن حلّاج التاريخ لا يهمّ صلاح عبد الصبور في شيء بقدر ما يهمه ما قرأ في سيرته من رمز، ولذا فقد ألحّ على الجزء الذي يؤدي به الرمز. لم يكن غرض عبد الصبور أن يمتلك سيرة الحلّاج ويحييها مثلما فعل أحمد شوقي في «مجنون ليلى»، ولذا فقد اهتمّ بالتحوّل الأساسي في حياة الحلّاج، هو خلعه الخرقة ونزوله للناس، وألحّ عليه حتى يستغرق الرمز المقصود وهو الإيمان النقي بوظيفة الكلمة.

ولأن الإيمان بالكلمة كان عقيدة النّص المسرحي فقد ألحّ المؤلّف على جمالية اللغة وبثّ فيها معجماً صوفياً عمّق إيحاء الرمز. ولئن أكّد النص المسرحي مأساة شخص الحلّاج فإنه على عكس ذلك فقد احتفل بانتصار الكلمة وسريانها في الزمن. تقول مجموعة أفراد الصوفية بعد موت الحلّاج[١٣]:

«أبكانا أن فارقناه.
وفرحنا حين ذكرنا أنّا علقناه في كلماته
ورفعناه بها فوق الشجرة.
وسنذهب كي نلقي ما استبقينا منها
في شقّ محاريث الفلاّحين.
ونخبئها بين بضاعات التّجار.
ونحمّلها للرّيح السواحة.
... وسنجعل منها أشعاراً وقصائد».

تبيّنا من النظر في نصّ **مأساة الحلاّج** كيف اجتزأ المؤلّف من سيرة الحلاّج الحدث الحاسم فيها وألحّ عليه تأدية للأبعاد الجديدة التي بيّنّا.

وأما توفيق الحكيم في مسرحية شهرزاد فقد اجتزأ من كتاب ألف ليلة وليلة بعض العناصر ولكنّه غيّر دلالتها تغييراً جذرياً توظيفاً لأبعاد فلسفية وحضارية.

فلماذا اجتزأ من كتاب ألف ليلة وليلة؟.

لا نقرأ في نصّ مسرحية الحكيم عناصر كثيرة من كتاب ألف ليلة وليلة. فبالإضافة إلى بعض الأشخاص الأساسيين مثل شهرزاد وشهريار والعبد نجد إشارات إلى بعض الأحداث الهامة التي رواها لنا كتاب ألف ليلة وليلة. فنقرأ مثلاً ما يلي:

«فلقد فاجأ يوماً امرأته الأولى بين ذراعي عبد خسيس،
فلم يزد على أن قتلها وقتله، ثم أقسم أن تكون له في كلّ
ليلة عذراء يستمتع بجسدها ما شاء ثم يذبحها في الصباح».

ونجد كذلك إشارة إلى تغير شهريار بفعل أسمار شهرزاد:

«أليست قصص شهرزاد قد فعلت بهذا الهمجي
ما فعلته كتب الأنبياء بالبشرية الأولى؟»[١٥].

وإلى ذلك نجد إشارات إلى رحلات السندباد البحري[١٦].

هذه الإشارات جميعاً ولا سيما الرّباط الاجتماعي بين شهريار وشهرزاد تصل المسرحية وصلا جزئياً بالتراث، وكثيراً ما أتت هذه الإشارات في النصّ المسرحي على أنها ماضٍ انتهى، وليست فاعليتها في تطوّر المسرحية ذات مرجعية مركزية. ذلك أن توفيق الحكيم قد غيّر من دلالات بعض هذه العناصر وتصوّر أسساً جديدة للعلاقات بين الأشخاص.

إنّ جوهر نصّ مسرحية شهرزاد يعالج قضية شهريار، مثلما كان كتاب ألف ليلة يعالج أزمته النفسية. ولكن شهريار الحكيم شخص جديد، وأسس علاقته بشهرزاد جديدة. ثم إنّ مسيرة شهريار الحكيم كانت نحو المأساة في حين كانت مسيرته في ألف ليلة وليلة نحو الملحمة والنجاة.

وشهرزاد في هذه المسرحية تدفع شهريار إلى المأساة بينما كانت في ألف ليلة وليلة تدفعه نحو الملحمة.

وإلى ذلك فالمسرحية قد تصوّرت علاقة جديدة لا وجود لها في ألف ليلة وليلة وهي علاقة شهرزاد بالوزير قمر. وتشير المسرحية إلى أنّه وزير جديد غير وزير ألف ليلة والد شهرزاد. يقول شهريار[١٧]:

«أعرف كذلك أنّ وزيري السابق أنجب شهرزاد».

وهي إلى ذلك جعلت شهرزاد تعقد وصالاً مع العبد وهو ما لم يكن في الحكايات العربيّة.

يبدو إذن من خلال هذا العرض أن التراث لم يهمّ توفيق الحكيم كثيراً في هذه المسرحية وأنّ العناصر الوظائفية الجديدة هي أساسها. فقد انطلقت مسرحية شهرزاد بعد ألف ليلة وليلة لتتصوّر فعلاً مصيراً جديداً للأبطال يناقض تماماً ما أكّده كتاب ألف ليلة. فهذا الكتاب صرّح بأن شهرزاد وشهريار قد عاشا سعيدين حتى ماتا[١٨]. وكأنّ توفيق الحكيم قد أشفق على البطلين من الموت وضنّ عليهما بالسعادة، فإذا

هما في مسرحيته لا يموتان بعد ألف ليلة وليلة ولا يعرفان كذلك السعادة، وإنما يعيشان معاً علاقة جديدة ويعقدان مع غيرهما أيضاً علاقات جديدة. على أن هذه العلاقات تتفاوت دلالة ورمزية، فليست علاقة قمر بالعبد مثلاً ذات أهمية عكس علاقة شهريار بشهرزاد التي هي قطب رحى هذا النص المسرحي.

لننظر أوّلاً في أهمّ هذه العلاقات لنتبين بعد ذلك دورها في توظيف الحكيم للمقاصد الجديدة.

العلاقة بين شهرزاد والعبد خصّص لها الحكيم كلّ المنظر الخامس، وجزءاً هاماً من المنظر السابع.

يدخل العبد في المنظر الخامس خدر شهرزاد قائلاً[19]:

«نفحك العبق ثم هذه النافذة المفتوحة انبأتني
أنّ خلفها جسداً ينتظر الغرام».

وهو لا يرى فيها غير جسد جميل، يقول[20]:

«ما أجملك ما أنت إلا جسد جميل».

والعبد في خدر شهرزاد كان خائفاً، فما زالت صورة مأساة العبد الأول ماثلة أمامه، وهو يعتقد أن شهرزاد ما أحضرته إلى خدرها إلاّ لإعادة المأساة.

مشكلة العبد في علاقته بشهرزاد أنه كان موزّعاً بين الرغبة والرهبة. فإمّا متعة فموتة وإما نجاة فحرمان، مشكلته أنه يصارع في الوقت ذاته غريزة الجنس وغريزة الحياة.

ولكن بقدر ما كان العبد مضطرباً كانت شهرزاد - وهو بخدرها - ساكنة النفس مطمئنة، فهي تتعشق في العبد صفاته الخالدة تقول[21]:

«ينبغي أن تكون أسود اللون، وضيع الأصل، قبيح
الصورة. تلك صفاتك الخالدة التي أحبها»

فيجيبها العبد: «تلك صفات الشهوة».

وهي لم تستحضر العبد للمتعة فقط، وإنّما دعته كذلك ليكون شاهد يقين على إدراكها لعمق تغيّر شهريار، إذ تأكّدت أن الملك لم يعد قادراً على القتل، ولتؤكّد هذا اليقين فقد أحضرت العبد إلى خدرها في المنظر السابع وقالت له[22]:

«نعم أريد أن أرى إلى أي حدّ تغير شهريار».

وهكذا يتجلّى التقابل بين شهرزاد والعبد. فبينما يجعل هو من جسدها أقصى طلبه فإنها تعطي بعلاقتها به بعداً وجودياً، إذ هي تهيّء ظروف مأساة شهريار الأولى لتثبت أولاً دقّة معرفتها به وبأبعاد تحوّلات نفسه، ثم لتحمل نفسها على عدم الارتواء من اللذّة الجنسية. تقول مخاطبة العبد وقد عبّر لها عن خوفه من عودة الملك إلى القصر: «أريد عودته حتى لا أشبع منك».

والنّص المسرحي بابرازه هذه العلاقة بين شهرزاد والعبد، يقطع مع التراث ويضفي على شهرزاد سمات نفسية ووجودية جديدة. ففي المسرحية تسعى شهرزاد إلى توفير الظروف لإعادة المأساة، وفي ذلك ضرب من التحدي الوجودي للمصير، وليس لها سلاح في تحديها غير معرفتها بتغير نفس شهريار.

إلاّ أن التحدي في ذاته ليس جديداً على شهرزاد. ففي ألف ليلة وليلة تحدّت الموت عندما تطوّعت لتتزوج من شهريار وهي تعلم أنه يمكن أن يقتلها صباحاً. وهكذا فإن هذه المسرحية وإن قطعت مع التراث فإنها حافظت أيضاً على بعض سماته.

وكما هي الحال في العلاقة بين شهرزاد والعبد فإننا لا نجد في التراث علاقة بين قمر وشهرزاد، ولكن النص المسرحي الذي نهتمّ به أحدث بينهما أواصر متنوّعة. ففي بداية المنظر الثاني يظهر الوزير مضطرباً متردّداً بين وفائه لشهريار وحبّه لشهرزاد، مأساته عبّرعنها الصراع بين الواجب والحب. ولذا فقد كان طوال المسرحية مضطرباً، رافق شهريار في المنظر الرابع في رحلته وفاء له، لكن صورة شهرزاد رافقته هي أيضاً في تلك الرحلة، حتى صار يرى في تمثال إيزيس وصورة بيدبا في الهند، صورة شهرزاد.

وجوهر شهرزاد في عين قمر أنها «قلب كبير». وهو يرفض أن يرى فيها غير ذلك المعنى، فقد غضّ طرفه في اضطراب عندما سألته[23]:

«إنّ جسدي جميل، أليس لي جسد جميل؟».

لقد قصر الوزير علاقته بشهرزاد على قلبه، وأسّس وجوده عليه، ولذا رأيناه ينهار بسرعة فينتحر عندما اكتشف العبد بخدر شهرزاد. ولهذا الموقف دلالة سنتبينها في ما بعد.

أمّا شهرزاد فقد كانت في حوارها معه هادئة، تسعى إلى أن تثير وجدانه عندما تتحدّث عن علاقتها بشهريار، وهي ما كانت لتفعل ذلك لولا إدراكها العميق لباطن الوزير.

هذه العلاقة بين شهرزاد وقمر إضافة جديدة ليس فيها من التراث إلا اسم شهرزاد، وأمّا أفعالها وأقوالها فإضافة من المؤلّف. وهكذا يتجلّى لنا التصرّف الذي يحوّل بنية الشخصية التراثية تحويلاً جذرياً.

وعلى نقيض العلاقتين السابقتين فإنّ العلاقة بين شهرزاد وشهريار موجودة في التراث، وقد كانت قطب رحى النص المسرحي.

في التراث كانت شهرزاد زوجة شهريار وهي في هذه المسرحية كذلك. ولكن الحكيم غيّر جوهر هذه العلاقة، فما عادت شهرزاد تحلّ بالقصّ مشكلة الملك، وإنما غدت هي مشكلته. وعبّر شهريار عن ذلك بوضوح عندما قال[24]:

«أني أسألك من تكون؟... من تكون تلك التي لم تبلغ
العشرين قضتها كأترابها في حجرة مسدلة السجف! ما
سرّها؟ أعمرها عشرون عاماً أم ليس لها عمر؟ أكانت
محبوسة في مكان. أم وجدت في كلّ مكان؟ إن عقلي
ليغلي في وعائه يريد أن يعرف... أهي امرأة تلك
التي تعلم ما في الطبيعة كأنها الطبيعة؟».

لقد أضحت شهرزاد إذن لغزاً ورمزاً بالنسبة إلى شهريار. يجهد لمعرفتها وقد ضاقت نفسه بالحجاب المسدل دونها. يقول:

«هل تحسبينني أطيق طويلاً هذا الحجاب المسدّل

بيني وبينك؟»

لقد حوّل النص المسرحية دلالة شهرزاد، فلم تعد فتاة القصّ المشوّق الساحر وإنما أصبحت رمزاً ذهنياً للطبيعة التي تكتنف الإنسان، فإذا هو يدور في فلكها ولا يفهم كثيراً من ظواهرها. وشهريار أيضاً لم يعد ملكاً متمتّعاً بالقص يحمله الخيال إلى عالم الوهم فيغفل عن معالجة مقتضى الوجود البشري، وإنّما صار رجلاً محتاراً قلقاً إزاء ظواهر الطبيعة، يسعى إلى مواجهتها بندّية ليفهم منزلته فيها، ولذلك غدا سندباداً يجوب أفق المكان بحثاً عن طعم جديد للحياة وللوجود، ولعلّ أقواله التالية تدعم هذا الرأي:

«ليس في الحياة من جديد... استنفدت كلّ شيء.

ما قيمة عمري الباقي؟ لقد استمتعت بكلّ شيء وزهدت في كلّ شيء»[٢٥]. ويبتعد شهريار عن شهرزاد يجوب آفاق البلاد علّه يخلص منها لا باعتبارها زوجته، ولكن باعتبارها رمزاً للطبيعة التي تقيّد حريّة الإنسان، الطبيعة التي تسجن الإنسان في كنف زمانها ومكانها. يقول شهريار محاوراً وزيره قمر[٢٦]:

«أوّد أن أنسى هذا اللحم ذا الدود، وأنطلق، أنطلق..

قمر: «إلى أين؟».

شهريار: «إلى حيث لا حدود».

ولا سبيل إلى الخلاص إلا بتحرير الجسد من المكان، أو تحريره من التعلق بالمحسوسات. وهكذا حاول شهريار أن يفعل، فما عاد يغريه جسد شهرزاد لأنه شبع من الأجساد. ورحل عنها رحيل طالب المستحيل ولكنه سرعان ما عاد إليها خائفاً مرتجفاً، مقرّاً بهزيمته عندما قال «لم أسافر ولم أتحرك».

ويصوّر النصّ تفاقم قلق شهريار وتألّه لشعوره بالعجز أمام الطبيعة، وأمّا شهرزاد فقد بدت طوال المسرحية هادئة في مواجهة شهريار الأمر الذي جعله يعترف لها بذلك قائلاً[٢٧]:

«هذا الهدوء العجيب منك وهذا الصفاء، هيهات أن أصل

إلى بعض هذا».

وهدوؤها ناشىء عن فهمها العميق لمنزلة الإنسان في الوجود ولمختلف علاقاته بالطبيعة. لقد فهمت طبائع العبد والوزير والملك فكانت تتفاعل مع كل واحد منهم بحسب رؤيته للحياة، وحتى شهريار الذي تحدّاها بالرحيل عنها عاد إليها. فإذا هي تقوّم له رحلته وقد أدركت أنّ السفر لا يحرّر جسد شهريار. إنّ الملك يتوهّم أن الطبيعة تقارعه بسلاح العجز وما هي كذلك، وقد غدا في نهاية المسرحية «شعرة بيضاء في رأس الطبيعة».

من خلال تحليلنا للعلاقة بين شهرزاد وشهريار نتبين كيف حوّل الحكيم في هذا النص المسرحي التراث تحويلاً كلياً. فشهريار المسرحية غير شهريار ألف ليلة وليلة. ففي المسرحية مات فيه الحسّ وماتت العاطفة، وأمّا في ألف ليلة وليلة فقد دفعته خيانة زوجته إلى سفك الدماء، الأمر الذي يدلّ على شدّة تأثيرهما فيه.

وشهرزاد في المسرحية امرأة جديدة ترمز إلى الإنسان وقد فهم سرّ الوجود ورضي بقدره فيه فلم تشأ أن تعنّي نفسها وتتجاوز قدرها الإنساني فعاشت حياتها جسماً وقلباً وعقلاً وقد رأت أنّه لا جدوى من سعي الإنسان إلى تجاوز عناصر كينونته.

إن هذا التغيير للتراث الذي تبيناه من تحليل العلاقات بين الأشخاص في النّص المسرحي كان تغييراً وظائفياً عالجت به المسرحية قضايا كثيرة نجملها في قضيتين: أولاهما **البحث في منزلة الإنسان في الوجود**، فقد عرضت المسرحية ثلاثة مواقف إزاء شهرزاد باعتبارها رمزاً. فالعبد رأى فيها جسداً جميلاً، وذلك كان أقصى همّه منها، ورأى فيها قمر قلباً كبيراً فقط، ولذلك سارع إلى الانتحار عندما وجد العبد بخدرها، وأمّا شهريار فقد أرّقه البحثَ عن سرّها لأنه ما رأى فيها مجرَّد امرأة، فشهرزاد غدت عنده رمزاً مغلقاً وسرّاً يؤرقه، رأى فيها الطبيعة والزمان والمكان فرحل عنها لأنه سئم رتابة الحياة وثقل عليه وجوده فما عاد قادراً على حمله وضاقت به الدنيا فرحل يسعى في الأرض يستكشف طعماً جديداً، ووهم للحظة في رحلته أنّه حقق هدفه، ولكنه سرعان ما عاد إلى شهرزاد وقد ماتت عواطفه وكلّ جسمه ووهن فكره.

فما مدلول هذا؟

لا شك أنّ شهريار بعمله هذا قد حمل نفسه على أن تعاني ما لا طاقة لها به، وأرادها أن تحقّق ما هي عاجزة عنه بطبيعتها، أرادها أن تتجاوز مقوّمات إنسانيتها. ولم يكن رحيله إلاّ لهذا الغرض. فما معنى أن يبحث عن وجود آخر في غير سنة الطبيعة؟

أليس هو العناد والتجبر؟ لقد جعل شهريار نفسه نِدّاً لمقاومة سنن الوجود البشري، يقارعها لأنه يعتقد أنّها قد حدّت من حريته. شهريار هنا لا ترضيه البشرية فأراد أن يكون له ما لم يكن لبشر، إنه يريد المنزلة الأرقى.

إلاّ أن الحكيم الذي حمل شهريار على هذا الفعل جعله لا يحقق من مطامحه شيئاً. ومعنى ذلك أنّه يقول في هذا النّص المسرحي إنّ الوجود الإنساني محدود بالقياس إلى سنن الطبيعة. والإنسان مهما تقادر فلن ينال فوق إنسانيته شيئاً.

وينتج عن هذا الموقف رؤية **لحرية الإنسان** هي القضية الثانية التي أكّدها النّص المسرحي.

يتجلّى البحث في حرية الإنسان في محاولة شهريار تحرير جسمه من قيود الطبيعة والبحث بإرادته عن وجود خارج حدود الزمان والمكان.

لكنّه فشل، فلا السحر حقق له مطمحه ولا قتل زاهدة العذراء كشف له سرّ الطبيعة ولا السفر حرّره من قيد الزمان والمكان.

هناك إذن فشل متكرّر لرغبة واحدة. ولا يمكن أن يكون تكرار الفشل بغير دلالة، إنه في نظرنا فشل العاجز المتمرّد الذي مارضي بسنن الحياة فأراد تجاوزها ليكشف عن السر الذي لا يكشف في الطبيعة، إنه أيضاً فشلُ من أراد أن ينحت بإرادته الحيز الذي يعيش فيه، أو هو يتوق إلى التحرر من كل حيّز ليحقق حريته **المطلقة**.

إن مسرحية شهرزاد تقول إن الإنسان محدود القدرة، وهو لذلك خاضع لقدر لا قدرة له عليه، ولذلك فالحرّية المطلقة ليست من شأن الإنسان.

تبينا من تحليل عناصر هامّة من مسرحية شهرزاد كيف اجتزأ الحكيم من ألف ليلة وليلة عناصر وغيّر دلالتها تأدية لمعانٍ جديدة لم تتجلّ في النص التراثي.

فلماذا العودة إلى التراث لتوظيفه في هذا النّص المسرحي؟

إن شهرزاد وقد شفت شهريار في ألف ليلة وليلة بالكلمة أي بالثقافة وفنّ القَص قد جعلت الملك يأنس إلى الكلمة ويتشبع بأبعادها العميقة، وذلك ما يؤهّله نظرياً للخروج من طور التمتّع بمضمون الكلمة إلى طور التساؤل عن مضمونها وعن فعلها في النفس البشرية. فشهريار بدا في نظرنا مؤهلاً لأن يتساءل عن شأنه في الحياة، بعد ما قتل العذارى وبعدما شفته شهرزاد من علته. يقول قمر إن الملك قد خرج من طور اللعب بالأشياء إلى طور التفكّر في الأشياء.

وفعلاً يبدو شهريار المسرحية امتداداً لشهريار ألف ليلة وليلة، يتحدث عنه الوزير قائلاً[٢٨]:

«لقد قلت لك قبل اليوم إنّ الملك بفضلك قد أضحى لغزا
مغلقاً أمامي، وكأنّما كشف لبصيرته عن أفق آخر
لا نهاية له. فهو دائماً يسير مفكراً، باحثاً عن شيء
منقباً عن مجهول».

وهذا الارتباط الوثيق بين النص القديم والنص الجديد يجعل حضور التراث في مسرحية شهرزاد ظاهرة فنية عميقة، وهكذا نتبين رغم الاختلاف بين صورة شهريار في ألف ليلة وليلة وصورته في النص المسرحي أنّ نسق بناء شخصيّته متجانس. فمن التقبل في ألف ليلة وليلة إلى التفكير والتأمّل والحيرة والفعل في المسرحية.

وإنّ من أشد قوانين التوظيف صرامة ضرورة توليد نسق بين معاني التراث وصوره ودلالاته من ناحية والمقاصد الجديدة من التوظيف من ناحية أخرى.

لقد تبينا من النظر في أسلوبي التوظيف السابقين كيف مكّن الاجتزاء من الظاهرة التراثية المؤلّفين من تحميل نصوصهم المسرحية أبعاداً جديدة إمّا بالإلحاح على وظيفة جزئية في تلك الظاهرة وإمّا بتحويل دلالاتها إلى مقاصد جديدة، وهو ما لم يتسنّ لأحمد شوقي مثلاً في مسرحية مجنون ليلى. وذلك ما **يجعل التوظيف حاملاً لمعنى التجاوز** ولكنه تجاوز لا يقطع مع عناصر دالة في التراث مؤهلة لتأدية معاني التوظيف الجديدة.

وإلى جانب هذين الأسلوبين في التوظيف يستوقفنا أسلوب ثالث **وهو المزج بين عناصر تراثية** أو بينها وبين عناصر حديثة. على أنّ ظاهرة الاجتزاء لا تختفي في المسرحيات التي سنعتمدها في الحديث عن أسلوب المزج. فقد اختار عز الدين المدني مثلاً في مسرحيته ـ ديوان الزنج ـ أن يتحدّث عن مشكلة بناء الزنج لمدينة المختارة بعدما انتصروا على الخلافة العباسية.

في النصوص المسرحية سنتبين أسلوبين في المزج. الأسلوب الأوّل يمزج من خلاله المؤلّف بين عناصر تراثية لم يكن بينها في الواقع صلات، و أمّا الأسلوب الثاني فإنه يمزج التراث وعناصر حديثة.

ففي ما يتصل بالأسلوب الأول تستوقفنا نصوص مسرحية لعز الدين المدني ولا سيما مسرحية **(رحلة الحلاّج)**[٣٠] ومسرحية **(ديوان الزنج)** بما تعبّران عنه من تعمّد المؤلّف المزج بين عناصر من التراث يختلف بعضها عن بعض زمانا ومكاناً.

ففي النّص المسرحي الأول **(رحلة الحلاّج)** نجد حلاّج الحرية ينتقل بين القرامطة والزنج وأتباع بابك ليوحّد بينهم فيقفون جميعاً في وجه العباسيين، ولكنه لم يلقَ إلاّ جواباً واحداً «لن أتحد معهم. لقد جمع المؤلف بهذا بين حركات لم تتزامن، فثورة القرامطة أسّست دولة بالبحرين في القرن الرابع الهجري، وثورة بابك انتهت بقتله سنة ٢٢٣ هـ، وأمّا ثورة الزنج فإنّها اندلعت سنة ٢٥٥ هـ، وقضى عليها العباسيون سنة ٢٧٠ هـ. ومن هذه الثورات الثلاث لا يمكن أن يكون الحلاّج قد عاصر غير ثورة الزنج، إذ ولد الحلاّج بعد الثورة البابكية بسنة، بينما اندلعت ثورة القرامطة بعد وفاته بسنوات. ومن مظاهر هذا المزج أيضاً بين عناصر التراث أنّ المؤلّف جعل الحلاّج معاصراً لثورة العيارين التي أقضّت أمن الدولة العباسية في القرن الرابع. بهذا المزج جعل النص المسرحي الاختلافات الزمانية والمكانية تنتفي فتتزامن في عصر واحد ومكان واحد هو فضاء ذلك النص.

وفي مسرحية ديوان الزنج مزج بين عناصر تراثية مختلفة. فأصحاب مجلس ثورة الزنج احتاروا أمام كثرة الصعوبات التي يواجهونها في بناء دولتهم، فاقترح عليهم خليل بن أبان عقد حلف مع القرامطة. فقال:[٣١]

«لنعقد حلفاً مع قرامطة البحرين، فلهم الجوهر، ولهم
المرجان، ثورتهم غنيّة وبيت مالهم متخم».

ويختلف أعضاء مجلس الثورة، الأمر الذي يغضب زعيمهم عليّ بن محمّد فيقول[٣٢]:

«لن يبقى أثر لثورة حمدان قرمط، كما ذهبت ريح

ثورات أبي ذر وبابك وغيلان الدمشقي وصاحب الحمار»

إن كلام علي بن محمّد يكسر زمنية انتظام التراث، فهو ينقل نظرياً ثورة الزنج وثورة القرامطة إلى ما بعد الثلث الأول من القرن الرابع الهجري. ولئن فهمنا معنى حديثه عمّا سمّاه ثورات أبي ذرّ وبابك وغيلان الدمشقي، وقد حدثت جميعها قبل ثورة الزنج، فإننا لن نفهم معنى حديثه عن ثورة صاحب الحمار التي قامت بالقيروان سنة ٣٣٣ هـ في وجه الدولة الفاطمية وأفشلها الخليفة المنصور سنة ٣٣٦ هـ.

فهل يدّل هذا التحويل على أنّ المبدع لا ينظر إلى التراث **نظرة** زمنية تحترم أصول انتظامه وإنما ينظر إليه نظرة آنية يغدو معها التراث مجموعة معارف تمثل وحدة نسميها تراثاً؟

ولعلّ ما يدعم هذا الرأي الحديث الذي دار بين أعضاء مجلس ثورة الزنج عن إمكانية التعاون مع يعقوب بن الليث الصفار الذي بلغت ثورته أوجها في وجه العباسيين سنة ٢٦٢ هـ أو التعاون مع الدولة الفاطمية التي تسيطر على المغرب والتي أسسها عبيد الله المهدي سنة ٢٩٦ هـ.

ومتى ذكرنا أن ثورة الزنج قد انتهت سنة ٢٧٠ هـ تأكّد لدينا هذا المنزع الذي يمزج بين عناصر التراث وكأن التراث كتلة متجانسة تنتمي إلى الماضي فقط، ولا يهم نسق ترتيبها الزمني في ذلك الماضي.

ولعلّ من مظاهر الطرافة في ديوان الزنج أن المؤلف قد بعث في نهاية هذه المسرحية أبا يزيد الخارجي (صاحب الحمار) فإذا هو شاب يعتزم القيام بثورة ثانية في المغرب، فها هو يقول:[٣٣].

«لا، لن تخيب الثورة... والله إنّها الحقيقة... فسأدعو
الناس ثانية، وسأطوف بلاد المغرب، هلموا جميعاً ورائي»

وهكذا نتبين أنّ المزج بين عناصر التراث قد أدّى إلى تكسير انتظام الماضي في النص المسرحي وجرّده من كلّ فاعلية في التأثير على الحدث التراثي، فليس يهمّ **المبدع إذن تاريخية التراث** وإنما الذي يهمه دلالة الظاهرة التراثية مجردة من فعل الزمن فيها. ولذلك أبعاد في التوظيف سنؤكدها في ما بعد.

وأمّا الأسلوب الثاني من أساليب المزج فيتمثّل في إرساء علاقات بين الظاهرة التراثية ومظاهر من حضارتنا المعاصرة مثل الأحداث التاريخية والمفاهيم واللغة الجديدة. ففي مسرحية معين بسيسو **(ثورة الزنج)** يَبْعث المؤلّف صاحب الزنج عبد الله بن محمد وصاحبته وطفاء وابن عتيق في القرن العشرين. فهذا عبد الله بن محمّد يخاطب ابن عتيق قائلاً[٣٤]:

«وهربت من القرن الثالث للهجرة وأتيت فلسطين»

وها هو يخاطب ابن قتام أيضاً:[٣٥]

«كنت مقاول توريد الشعراء
إلى باب خليفتنا
كنت ترّص الأشعار دجاجات وطواويس
على تلك الأرفف
والآن تؤلف
باسم فلسطين في القرن العشرين».

في هذا الكلام رمز وفي بعث هؤلاء الأشخاص رمز. كذلك فإن هؤلاء الذين عاشوا في القرن الثالث والذين قتل علي بن محمد كثيراً منهم لم يموتوا في الحقيقة لأنه لا معنى لِأن يموت الجسد وتبقى القيم الفاسدة التي كانت داخل الجسد حيّة. إن ابن محمّد خرج في القرن العشرين يتفحّص الوجوه فإذا هو يرى أناساً عرفهم في القرن الثالث للهجرة لم يتغيّروا. فالعطّار الذي كان يبيع الحنّاء ويّدعي أنّها دماء الشهداء ما زال في القرن العشرين يتاجر بالضحايا، فهو يبيع «رماد المحترقين المذبوحين بدير ياسين».

ويرى عبد الله بن محمد أصحابه وقد زيّفت صورتهم وتغيّر دورهم فيخاطبهم[٣٦]:

«لكن أنتم... أنتم... أنتم... إني أعرفكم
كنتم فوق ظهور خيولكمو وسيوفكمو في أيديكم
مثل ملائكة الله
يا زنج البصرة والأهواز
ريشكمو أصبح أكليل ابن الاسحم
جلدكمو مايوه ابن عتيق».

وتنبعث انطلاقاً من اللوحة الثالثة في هذا النص المسرحي الذي تجري حوادثه في القرن العشرين مسرحية ثورة الزنج في القرن الثالث للهجرة، فإذا بمسرحية جديدة تولد داخل المسرحية الأصلية وإذا بنا في المسرح داخل المسرح الذي نظّر له برتولد بريشت.

وتتشابك في نهاية هذه المسرحية المعاني التراثية بالمعاني الجديدة وينكشف الستر عن علّة المزج بين قضية فلسطين وثورة الزنج وينجلي التوظيف. فهذه وطفاء تتجه بالخطاب إلى الجمهور[٣٧]:

لا معجزة فوق المسرح
كانت يد عبد الله بن محمّد
كانت يده معجزته
كانت أيدي الزنج
معجزة القرن الثالث للهجرة
معجزة الثورة
لكن أنتم
أنتم
ما هي معجزة أياديكم
مدّوا أيديكم بالمعجزة الآن».

إن ثورة الزنج التي انبعثت في صلب المسرحية الأصلية هي قناع تراثي أراد من خلاله معين بسيسو أن يؤكد ضرورة الفعل في

الثورة، فعبد الله بن محمّد كان ثائراً مسؤولاً باشر فعل الثورة بيده، وصلةُ ثورة الزنج في التراث بثورة فلسطين في القرن العشرين هي الإلحاح على تحمّل أصحاب الثورة مسؤوليتها بأنفسهم. فقد كانت هناك أطراف عربيّة تتحمَّل عن الفلسطينيين عبء ثورتهم، وتصبغهم بالألوان التي تريد، وهي في ذلك تمثّل دوراً وكأن زمام الثورة بيدها. فها هو الرجل الغسالة يخاطب صاحبه قائلاً[٣٨]:

«لنصور وجه فلسطين

وكما أغسلها، أصبغها، أخرجها

وكما تكتبها أنت

هي ذي فوق الحبل فلسطين».

لكن هذه الأطراف التي تتحدَّث عن «فلسطين في القلب»[٣٩] والتي تغنّي «إننا لعائدون»[٤٠] لا فعل لها غير التصوير والتمثيل. ولذا أراد أن يؤكّد معين بسيسو في هذا النص أن الثورة يقدّها أصحابها بفعل »أيديهم، بمقاومة الظلم باليد، لا بترديد أغاني العودة. الثائر يختار بنفسه مصيره (اسمه ووطنه وهويته) وقد رمز إلى الهوية والوطن بجواز السفر والعلم.

إن في توظيف معين بسيسو للعنصر التراثي لإبداء وجهة نظره في الفعل الثوري دليلاً على أنَّ في التراث معاني ما زالت حيّة سهَّلت توظيفه، وحياة المعنى المقصود يسهل بغير شك توظيفه.

ومن مظاهر المزج بين الظاهرة التراثية والظواهر الجديد إرساء مفاهيم جديدة في النص المسرحي. وهذه الظاهرة كثيرة التواتر في أعمال عز الدين المدني ومعين بسيسو وسعد الله ونّوس، وتكاد تغيب في مسرحيتي توفيق الحكيم (شهرزاد) وصلاح عبد الصبور (مأساة الحلاّج) على ما فيهما من دلالات حديثة حللناها في العنصر الثاني من هذا البحث.

ولعلّ من أهم المفاهيم التي ركز عليها مبدعو النصوص المسرحية الاختلاف بين معنيي الثورة والإصلاح. وأشد ما يتجلى هذا المفهوم في مسرحية المدني (رحلة الحلاّج). يقول القرمطي مخاطباً حلاّج الأسرار:

«يا رفيقي، هو وجماعته رجال متمردون فقط، مصلحون فقط!
وأنت تعرف ما يعنيه الإصلاح من الترقيع والتلفيق، بينما
نحن ثوريون، أريد أن تكون الثورة قائمة على الجذور».

كأن القرمطي وهو ينطق بهذا الكلام أحد مثقفي السبعينات وما بعدها حين سيطر الخلاف شديداً بين رؤيتين في إقامة المجتمع الجديد: رؤية ترى أن أفضل السبل هي إصلاح أسس المجتمع القديم وذلك بإلغاء الفاسد منها والإبقاء على الإيجابي فيها مع تطويرها حتى تستجيب لحاجات المعاصرة (Les reformistes) ورؤية أخرى تريد أن تؤسس المجتمع على قيم وأصول ثورية تنفي كلّ جذور الماضي (Les revolutionnaires).

وقد شغل معنى الثورة في علاقتها بالسلطة مؤلفي النصوص المسرحية، فمعين بسيسو على سبيل المثال يرى أن الثورة والسلطة لا يلتقيان وأن الثائر يهلك عندما يصبح سلطاناً، يقول عبد الله بن محمد في ثورة الزنج:[٤٢]

«أنا أعلم بعد فوات الأوان

. . . أن الثورة والعرش لا يلتقيان

لا يلتقيان على مائدة واحدة يا وطفاء».

ويعبر عز الدين المدني عن معنى العلاقة بين الثوار وسلطة الدولة التي يثورون عليها من خلال الحوار الذي دار بين صاحب الزنج وحلاّج الأسرار في مسرحية (رحلة الحلاّج) يقول صاحب الزنج مُعبراً عن رفضه التعاون مع القرامطة:[٤٣]

«لأنّ أبا سعيد رجل متناقض المواقف، يزعم أنه ثوري، لكنّه يتعامل في نفس الوقت مع الدولة الفاطمية التي ابتزت أموال الناس في إفريقية وتاجرت بالرقيق ونحن لم نتعامل مع دولة من الدول. . .»

ويؤكد المدني في (ديوان الزنج) الاختلافات العقائدية بين المذاهب الثورية. ويتجلّى هذا في الخلاف الذي نشأ بين رفيق وعلي بن محمد عند حديثهم عن ثورة القرامطة:[٤٤]

رفيق: «إنهم ثوار مثلنا»

علي بن محمّد: «إنهم يعيشون على مذهب غريب هجين مستورد يدعو إلى المساواة في كلّ شيء حتى في النساء».

ثم يضيف علي بن محمّد قائلاً:

«مستورد معناه ما لا ينطبق على واقعنا وما لا يستجيب لرغائبنا»

فيجيبه رفيق:

«حمدان قرمط وأشياعه، هم علماء، والعلم لا يزلّ ولا يزيغ ولا يغلط ولا يعرف للأهواء باباً، **نحن نريد أن تكون ثورتنا علمانية عالمة**»

ألا يعبّر هذا الخلاف بين رفيق وعلي بن محمّد عن صورة من الاختلافات الإيديولوجية العميقة بين الأصوليين والعلمانيين؟

إن هذا الضرب من التوظيف الذي يحمل الشخص التراثي على أن يقول ما لم يتسنَّ له أن يقوله، هو توظيف يولّد بين الشخص التراثي والمفاهيم المعاصرة تناغماً وانسجاماً.

إلى جانب هذه المفاهيم الكبرى التي عبرت عنها النصوص المسرحية من خلال توظيف التراث، نجد في هذه النصوص كذلك مفاهيم أخرى أشدّ حداثة وأكثر تعبيراً عن واقعنا اليوم. ومثال ذلك ما نجده في (رحلة الحلاّج) لعز الدين المدني من حديث عن الجمهورية الشعبية من خلال تكرارها في التعابير التالية:

- الجمهورية الشعبية القرمطية.
- الجمهورية الشعبية الزنجية.
- الجمهورية الشعبية البابكية.

في هذه التعابير إضافة المفهوم الحديث لعناصر تراثية فمصطلح الجمهورية حديث ويتخذ بعداً إيديولوجياً بنسبة عبارة الشعبية إليه. فقد تسمت بالجمهورية الشعبية الأنظمة الثورية ذات الميول الاشتراكية.

ثم نجد مفاهيم **«النقابة» و«البنوك» و«عدم الانحياز» و«الرجعية» و«التقارير الأمنية»**. وإجراء هذه المفاهيم في النصوص المسرحية التي تتخذ من التراث منطلقاً لها تخرج التراث من الماضي لتجعله قناعاً يعبّر عن الحاضر.

وإلى جانب هذه المفاهيم زخرت النصوص المسرحية التي تنطلق من التراث بالكلمات الحديثة. وقد تنوعت هذه الكلمات فكان منها العبارات العامية وكان منها العبارات الفصيحة، وكان منها كذلك العبارات الأعجمية.

فمن الكلمات العامية نقتصر على ذكر ما ورد في مسرحية سعد الله ونّوس (الملك هو الملك)(٤٥).

العبارة	الصفحة
ـ الله يخلي أولادك	٢٥
ـ لم تهضمه معدتي	٢٩
ـ يا غشيم	٣٢
ـ لا تزعل	٣٣
ـ لن تخزري ممّا فعلت	٤٩
ـ فليبلع الدرس	٦٠

أمّا التعابير المعاصرة فنذكر منها ما يلي:

المسرحية	العبارة	الصفحة
	حرب استنزاف	٢٨
ديوان الزنج	نحن أناس عصريون	٦٠
	نريد مهندسين	٦٢
رحلة الحلاّج	٢٠ سنة أشغالاً شاقة	٦٩
	المدعي العام	٥٨
ثورة الزنج	لافتات	١٧٧
	الشعارات الوطنية	١٧٧

وإلى جانب هذا نجد بعض الكلمات الأعجمية تجري في النصوص المسرحية، نقتصر على ذكر بعض ما ورد منها في مسرحية ثورة الزنج لمعين بسيسو:

الكلمة	الصفحة	الكلمة	الصفحة
إصبع ديناميت	١٢٢	مطارات العالم	١٩٣
الماكياج	١٣٤	القائمة السوداء	١٩٣
		قنبلة	١٩٣
الكاميرا	١٣٦	الأسلاك الشائكة	١٩٤

إن الكلمات التي ذكرنا منتقاة من كلمات كثيرة زخرت بها هذه النصوص. وقد انتقيناها شاهداً على مزج مفاهيم التراث بمفاهيم المعاصرة، وأن حمل أبطال تراثيين على النطق بها يعتبر تكسيراً للفواصل الزمنية بين الظاهرة التراثية والظاهرة المعاصرة.

إن هذا المزج بمختلف الأشكال التي حللنا بين عناصر التراث وبينها وبين عناصر حديثة يتجلى منه بعدان كبيران:

البعد الأول ناشىء عن عملية المزج بين عناصر التراث في ما بينها، هذا النوع من المزج يعتبر التراث وحدة كلية فيجردها المبدع من اختلاف الأزمنة واختلاف الأمكنة بينها.

هذه الوحدة لا يمكن أن تنفي حدودها الداخلية سماتها الكلية.

وهذا الموقف قراءة متبصّرة للتراث لا ترى أنه ظاهرة مقدّسة ينبغي أن نحافظ معها على حدوده وفواصله بأمانة مطلقة. والقراءة المتبصّرة قراءة مبدعة يكمن وجه الإبداع فيها في التصرّف بإعادة بناء الظاهرة التراثية بتكسير فواصلها، فإذا التراث متجدّد، **إنه تراث الإبداع لا تراث التاريخ**.

إن المؤلف وهو يبدع التراث لا يعتبره **قيمة مطلقة** سطرتها الذاكرة في نسيج مقدس.

وأمّا البعد الثاني الناشىء عن عملية المزج فإنه يتصل بالمزج بين هذا التراث المبدع وبين الحاضر بأحداثه ومفاهيمه ولغته. وهذه العملية هي أيضاً **قراءة** للتراث تهدف إلى الكشف عن العناصر الحية الباقية فيه.

فالحلاّج مثلاً في مسرحية (رحلة الحلاّج) لعز الدين المدني، عندما يتحدّث مع القرمطي عن مفهوم الثورة ومفهوم الإصلاح، لا يبدو حديثه نابياً عن **الجمالية الأدبية**. ذلك أن في حلاّج التراث مظاهر ما زالت حية في زماننا. ولم يخف المدني هذا المعنى. ففي القسم الذي سماه **«تقديم»** يجري حوار بين المؤلف والمخرج والموسيقي ومصمم الأزياء والممثل يؤكد ما ذهبنا إليه:(٤٦)

«الممثل: عاش الحلاج في القرن الثالث الهجري متنقلاً عبر عواصم الخلافة العباسية ومات مصلوباً بمدينة السلام.

«المخرج: **يعيش الحلاج في القرن العشرين**، في عدد من أقطار العالم الثالث، **ويموت في كل لحظة ويحيا في كلّ لحظة**.

مصمم الأزياء: **سوف يعيش الحلاّج** حراً في كل قطر ظالم، وفي كل عصر متجبّر.

ممثل: لأنه رمز الحقيقة ورمز الحرية ورمز العدالة».

لقد صرّح عز الدين المدني في هذا القول بالتوظيف، وكسر الفواصل الزمنية بين الماضي والحاضر والمستقبل فالحلاّج الذي مات في القرن الثالث الهجري يعيش في نصّ المدني في القرن العشرين والنص يتنبأ بأنه سيعيش في المستقبل.

وقد فعل معين بسيسو في مسرحية (ثورة الزنج) فعل المدني، فإذا عبد الله بن محمّد يعيش كذلك في القرن العشرين.

إن المبدع بتعامله هكذا مع التراث يعبِّر عن فعل عقلي يريد من خلاله إغناء التراث، والتدليل على أن قراءته تنطلق من الوعي بأن المبدع له تراث، يعبر به عن قضايا حداثية، وليس كائناً تراثياً يستقطبه ذلك التراث.

ومن له تراث فإنه يقرأه قراءة الوعي والتحرر ويبتعد عنه ليتأمّل فيه، وهكذا يبدو أنّ عودة المبدع للتراث ليست أسراً له، ذلك أنّه لا يعتبر التراث سجناً وإنما هو عكس ذلك فضاء رحب يتفكّر فيه المبدع.

نتبيّن في نهاية هذا البحث اختلاف الأساليب في توظيف التراث في النص المسرحي، فمن الإحاطة بالظاهرة التراثية، إلى الاجتزاء منها، إلى مزجها بعناصر حديثة. لكننا نجد في هذا الاختلاف رؤية للتراث وللتوظيف. ولئن لم نجد طرافة في الإحاطة بالظاهرة التراثية لأنّ مقصد المؤلف المسرحي أن يعبر عنها ويحييها فإننا وجدنا في الأسلوبين الآخرين قراءة واعية. فرغم أن كلاً منهما مختلف عن الآخر فإنّهما يريان أنّ بيننا وبين ذلك التراث أواصر هامة. ففي التراث بدور من مشاكلنا ومن قضايانا تتدافع من الماضي إلينا. ومعنى ذلك أنّ في التراث قضايا كلية تتفق مع حاجياتنا وعصرنا.

هذا الاتفاق بين الأسلوبين في موقفهما من التراث لم ينف أبعاد التنوّع بينهما. فنحن أمام ضربين من الكتابة المسرحية: لنا أوّلاً صورة من البناء الكلاسيكي، ويتجلّى هذا خاصة في مسرحيتي صلاح عبد الصبور (مأساة الحلاّج) وتوفيق الحكيم (شهرزاد) وقد أخذناهما شاهدين دالين على تجلّي أساليب توظيف التراث فيهما أوّلاً وفي بعض نصوص المسرح العربي ثانياً.

لم يتوخ المؤلّفان أي مزج بين الظاهرة التراثية وأحداث معاصرة أو مفاهيم معاصرة أو لغة معاصرة وذلك راجع في نظرنا إلى منحاهما الذهني في النّصين. **مأساة الحلاّج** تهتم بمعالجة حيرة المثقف وبوظيفته في المجتمع والحياة. إنّها تصوّر المثقف بين دواعي السماء وحاجيات الأرض، وقد اختار الحلاّج أن تختلط السماء بالأرض، ذلك أنّ الفعل الاجتماعي هو في نظره تأدية للرسالة التي كلّف الله بها الإنسان على الأرض.

وتعالج مسرحية شهرزاد كذلك مشاكل الإنسان الوجودية من وجهة نظر أخرى، فهي تهتمّ بمشاكل فلسفية مثل وضع الإنسان في علاقته بالطبيعة ومدى حريته ومسؤوليته في الحياة.

إن المشاكل التي نجدها في المسرحيتين كونية لا يختص بها زمان ولا مكان، ولذلك وقع تأكيد هذه المشاكل من خلال الإلحاح على الظاهرة التراثية، ولم يكن المؤلفان محتاجين إلى الخروج عن نسق البناء الكلاسيكي للمسرحيتين[٤٧].

إلى جانب البناء الكلاسيكي نجد نصوصاً مسرحية أخرى اعتمدت التراث. وأسسها المؤلفون على ما يعرف **بالبناء الملحمي**. ويتجلّى هذا المنزع في مسرحيات عز الدين المدني ومعين بسيسو وسعد الله ونوس التي تحدثنا عنها سابقاً باعتبارها تمثل شواهد على أساليب توظيف التراث في النص المسرحي.

ولأن المسرح الملحمي يهدف إلى كسر الإيهام الذي يحدثه المسرح الكلاسيكي فقد مكنت عملية المزج في النصوص المسرحية من ذلك. فأن ينطق الشخص التراثي بمفاهيم غير تراثية وأن يتكلم لغة من غير التراث ظاهرة تفاجىء الجمهور وتحدث ما يسمى في المسرح الملحمي التغريب، وغرضه توعية الجمهور بأنّه يشاهد لعبة تمثل، وليس يعيش واقعاً حقيقياً.

وهكذا نرى في عدم مزج التراث بعناصر حديثة وظائفية تلحّ على مفهوم كينونة المعاني المعالجة، مثلما تجلّت هذه الوظائفية في المزج لتلح على ضرورة التأمل في الواقع السياسي المعيش.

إن توظيف التراث في النص المسرحي فيه ضرب من المصالحة الإيديولوجية معه، فالمؤلفون عندما ينتقون من التراث ليعبروا به عن قضايا كونية أو قضايا حديثة فإنهم يعقدون بذلك صلة بين الماضي والحاضر، ويحملون في الوقت نفسه التراث على التجدّد. ومعنى ذلك أنّ في التراث جوانب ثرية أكسبت التراث العربي ملكة التجاوز، أعني تجاوز عصره ليندرج في سياق المعرفة العالمية.

الإحـــالات

(١) انظر مثلاً:
يوسف إدريس: نحو مسرح عربي.
توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي ـ مكتبة الآداب القاهرة.
(٢) يقول المخرج سعد أردش: «إن مخرجين يتناولان نصاً مسرحياً واحداً لكاتب مسرحي واحد قد يقدمان عرضين مختلفين يحملان تفسيرين مختلفين».
آفاق عربية ـ العدد السادس شباط ١٩٥٢ ـ ص ١٣٤.
(٣) مأساة الحلاّج. صلاح عبد الصبور ضمن ديوان صلاح عبد الصبور دار العودة بيروت ١٩٧٧.
(٤) المصدر نفسه، ص ٥٨٢.
(٥) انظر المصدر نفسه، ص ٥٠٤.
(٦) انظر نفسه ص ٥٣٢.
(٧) نفسه ص ٥٨٧.
(٨) نفسه ص ٥٤٧.
(٩) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر ـ دار العودة بيروت ص ٢١٩ ـ ٢٢٠.
(١٠) المرجع السابق ص ٢١٩.
(١١) المرجع السابق ص ٢٢٠.
(١٢) مأساة الحلاّج ص ٥٨٦.
(١٣) نفسه ص ٤٥٩.

(١٤) توفيق الحكيم: شهرزاد ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب.
(١٥) نفسه ص ٢٤.
(١٦) نفسه ص ٩٥.
(١٧) نفسه ص ٦٧.
(١٨) نقرأ في ألف ليلة وليلة العبارة التالية: «وعاشا في ألذّ عيش وأهناه، وقد بدّل الله حزنهم فرحاً، وأقاموا على ذلك حتى أخذهم هادم اللذات ومفرّق الجماعات... فانتقلوا إلى رحمة الله تعالى».
(١٩) شهرزاد ص ١٠٨.
(٢٠) نفسه ص ١٠٨.
(٢١) نفسه ص ١١٢.
(٢٢) نفسه ص ١٤٦.
(٢٣) نفسه ص ٤٠.
(٢٤) نفسه ص ٦٨.
(٢٥) نفسه ص ٦٣.
(٢٦) نفسه ص ٨٦.
(٢٧) نفسه ص ١٥٠.
(٢٨) نفسه ص ٤٨.
(٢٩) ديوان الزنج، عز الدين المدني ـ الدار التونسية للنشر ١٩٧٣.
(٣٠) رحلة الحلاّج: عز الدين المدني نشر مؤسسة بن عبد الله تونس ١٩٧٣.
(٣١) ديوان الزنج ص ٣٥.
(٣٢) نفسه ص ٣٦.
(٣٣) نفسه ص ٩٩.
(٣٤) ثورة الزنج ضمن الأعمال المسرحية لمعين بسيسو ص ١٣٥.
(٣٥) نفسه ص ١٣٧.
(٣٦) نفسه ص ١٣٦.
(٣٧) نفسه ص ٢٠٢.
(٣٨) نفسه ص ١٢٧.
(٣٩ + ٤٠) نفسه ص ١٢٩ ـ ١٣٠.
(٤١) رحلة الحلاّج: عز الدين المدني.
(٤٢) ثورة الزنج ص ١٦٩.
(٤٣) رحلة الحلاج ص ٣٢.
(٤٤) ديوان الزنج ص ٣٣ ـ ٣٤.
(٤٥) سعد الله ونوس: الملك هو الملك دار الآداب بيروت ط ٤، ١٩٨٣.
(٤٦) رحلة الحلاّج: ص ١٠.

مباهج الحرية في فن الطاهر وطار الروائي

الدكتور شاكر النابلسي

كي يصنع الناس التاريخ يجب أن يكونوا علّة التاريخ.
إن النظام الذي لا يسمح بالنقد البنّاء، ولا يقبل تعدّد الآراء، نظام لا مستقبل له.
(أحمد بن بلّه)

يعتبر الطاهر وطّار (١٩٣٦ -) الروائي الجزائري المولود شرق الجزائر، وقد درس في جامعة الزيتونة بتونس، من الروائيين العرب المعاصرين الذين كان الحاضر همّهم الأول، وشغلهم الشاغل.

فمنذ ربع قرن، ومنذ عام ١٩٦٥ إلى الآن، والطاهر وطّار يرصد الواقع العربي في الجزائر رصداً روائياً تاريخياً واقعياً، ويسجّل عبر رواياته هموم هذا المجتمع، وتغيّراته، وطموحاته، وآماله، هذا المجتمع الذي خرج ظافراً منتصراً من معركة الحرية، بعد نضال استمر ١٣٠ عاماً قدّم خلالها مليون شهيد، لكي يظفر في عام ١٩٦٢ بالاستمتاع بمباهج الحرية العامة التي كان يناضل ويضحّي من أجلها.

والطاهر وطّار كان روائياً مهموماً بواقع مجتمعه منذ بدأ يفكّر في كتابة الرواية مبكراً عام ١٩٥٨، وذلك بعد انضمامه بسنتين إلى جبهة التحرير عام ١٩٥٦ وأثناء إشرافه على تحرير صحيفته الأسبوعية (الجماهير) ومجلّته الثقافية نصف الشهرية (الشعب الثقافي)، ومنذ بدأت تباشير الحرية تهبّ على قمم الأوراس وشواطىء وهران، وعنابة، وقد بدأ «وطّار» يعبّر عنها تعبيراً متصلاً من خلال صحيفة (الأحزار) الأسبوعية التي أشرف على تحريرها بعد الاستقلال عام ١٩٦٢. إذن، فنحن بين يدي روائي ثوري جاء من السياسة إلى الأدب حاله كحال عبد الرحمن منيف، حمل السيف ثم حمل القلم، وتلك ظاهرة فريدة في الرواية العربية أن نجد روائياً مارس النضال المسلّح الحقيقي بين صفوف المناضلين، ومارس هذه التجربة لا من خلال المقاهي الثقافية، ولا من خلال الإعلام الرسمي، ولا من خلال منابر الخطابة الحماسية، ولكن عبر فوهة البندقية حيث مرّت حروف رواياته السبع التي كتبها حتى الآن وهي: (رمانة - ١٩٦٩)، (اللاز - ١٩٧٢)، (الزلزال - ١٩٧٣)، (الحوات والقصر - ١٩٧٤)، (عرس بغل - ١٩٧٥)، (العشق والموت في الزمن الحراشي - الجزء الثاني لروايته اللاز - ١٩٧٨)، وأخيراً (تجربة في العشق - ١٩٨٨).

ومن هنا نعتبر الطاهر وطار من أكثر الروائيين العرب المعاصرين الذين كتبوا عن موضوع يعرفونه ويخبرونه جيداً، وهو موضوع الحرية العامة، لأنهم مارسوه، وتفاعلوا معه قبل أن يكتبوا عنه.

فعندما فكّرنا في روايات الطاهر وطار، لكي تكون ضمن هذه الكوكبة من الروايات العربية التي تتحدّث عن مباهج الحرية العامة في المجتمع العربي المعاصر، كان الاسم الأول الذي قفز إلى رأس القائمة هو الطاهر وطار، نتيجة للأسباب التي قدّمناها، ونتيجة لأن معركة العرب في الجزائر ضد الاستعمار، ومن أجل الاستمتاع بلذّة مباهج الحرية، كانت وما زالت إلى الآن حاضرة في وعي الانسان العربي، يتخذ منها مثالاً مقدّساً في معركته الطويلة من أجل تحرير باقي أجزاء الوطن العربي من كل أشكال الاستعمار، وأصنام قمع الحريات، ومصادرة المستقبل العربي.

وعلينا عندما نقرأ روايات الطاهر وطار أن نضع في اعتبارنا أننا نقرأ روايات لروائي يبشّر، لا بالحرية الإنسانية فقط، من حيث أنها حرية سياسية، ولكنه يبشّر أيضاً بالاشتراكية، والعدالة

الاجتماعية، تحقيقاً للحرية العامة من خلال مبادىء الثورة الجزائرية، وفلسفتها في الحرية الانسانية التي أعلنتها عشية نيلها الاستقلال وتمثّلت في المبادىء التالية التي تشكّل فلسفة الزعيم أحمد بن بلّه في الحياة والانسان:

١ ـ إن قضية استغلال الإنسان هي القضية المركزية التي سبّبت إخفاق النظام الغربي بوجهيه الرأسمالي والشيوعي، لأنه لم يجد حلاً كاملاً لها. وعليه فإن المسألة الجوهرية التي تحكم المسائل الأخرى هي كيف يمكننا أن نستأصل تلك النبتة السامّة ـ الاستغلال ـ من نظامنا.

٢ ـ وما دامت قضية استغلال الانسان هي القضية المركزية فإن الحل الأمثل يكمن في اتباع نظام «التسيير الذاتي» ـ وهو نظام الشورى في الإسلام ـ الشامل لمختلف قطاعات الحياة الاقتصادية، والاجتماعية، والفكرية، وهو يفضي إلى نمط من اللامركزية، والحكم الذاتي، جاعلاً من الجماعة، أو القرية، أو المحلّة، مركز التقرير الأساسي في حياة المواطنين.

٣ ـ إن «التسيير الذاتي» يقتضي الربط بين الاقتصاد والسياسة لكي تنبع السلطة من هذا النظام، وهذا النظام يصبح اغتراباً إذا لم نتكلّم عن الشورى بأوسع مداها. فهذا النظام محتواه الشورى، ولذا فإن مصيره الفشل في ظل نظام الحزب الأوحد الذي يقتل الديالكتيكية الحياتية للقاعدة، ويمنع إقامة العلاقات بين المسؤول والمواطن، ويحجب أي رأي غير الرأي الواحد، ويحوّله إلى رأي سماوي لا يُعارَض. إن النظام الذي لا يسمح بتعدّد الآراء لا مستقبل له.

٤ ـ إن الديمقراطية تعني أن السلطة من الشعب وللشعب، فهو صاحب السلطة، وهو منبعها، وهو الذي يأخذها ويعطيها.

٥ ـ إن الحرية لا تتحقّق إلا بإقامة جدلية قوية بين وجهيها: الفردي، والجماعي. فالحرية الفردية تعني حرية الانسان في اتخاذ القرار، أي قرار، انطلاقاً من الدوافع والحاجات الذاتية، بشكل من المفترض أن ينسجم مع القوانين والمعطيات الموضوعية، وبهدف إشباع هذه الحاجات.

أما الوجه الجماعي للحرية المرتبط بكون الانسان كائناً اجتماعياً فيفرض عليه قوانين موضوعية إضافية، من المفترض أن يعيها ويأخذها بالحسبان في عملية اتخاذ القرار. وإن العلاقة الجدلية بين هذين الوجهين تفرض تشكّلها ضمن وحدة واحدة متوازنة، وأي تجاوز لهذا التوازن يؤدّي إلى الاستبداد والاستغلال المناقض للقوانين الموضوعية.

* * *

كيف طرح الطاهر وطار كل هذه الأفكار في رواياته، وهو الذي وعد القرّاء في مقدمة روايته الثانية (اللاز) عام ١٩٧٢ بأن يقتطع من عمره سنوات أخرى، ساعة فساعة، ليضع رسماً جيلاً لبلاده الثائرة.. بلاد التسيير الذاتي، والثورة الزراعية، وتأميم جميع الثروات الطبيعية، والمسيطرة على تجارتها الخارجية، والمصنّعة، والمثقفة، والواقفة إلى جانب الشعوب المكافحة في العالم، وإلى جانب مريدي الحرية والسلام والعدل؟

في قصة «وطّار» الطويلة (رمانة) التي كانت المدخل إلى أعماله الروائية التي تبعت بعد ذلك، يصوِّر لنا «وطّار» لمحات من حياة فتاة جزائرية فقيرة تعيش في بيت من الصفيح مع عائلتها التي لا معين لها، فتضطرّ تحت قهر الجوع والحاجة، وبعد موت أبيها ـ بائع البيض ـ وزواج أختها، إلى ممارسة الدعارة، كما اضطرّت أمها إلى ذلك، لكي تكسب قوتها، وقوت عائلتها. وبعد أن كانت (رمّانة) تمارس الدعارة مع الجنود الفرنسيين الذين كان يأتي بهم الديوث الأعرج العجوز، بمبالغ زهيدة، وجد ديوثها أن رمانة أغلى من الثمن البخس الذي يدفعه الجنود الفرنسيون، فقرَّر أن يبيعها لسمسار (راق) يدعى (بوعلام حمايدية) يكسب من وراء جمالها الفاتن مبالغ طائلة. فأخذها ذات يوم إلى ديوث أكبر وأرقى يتعامل بعواهره مع علية القوم من القضاة، ورجال الأعمال، والنافذين في الدولة، وبالفعل باع الديوث الأعرج العجوز (رمانة) إلى بوعلام الذي بدأ يتاجر بجسدها على مستوى عال بعد أن أوهمها أنه يحبّها، وربما فكّر في الزواج منها في يوم من الأيام، لكن بوعلام كان دائم السفر بحثاً عن مزيد من العاهرات ومزيد من الزبائن لتنمية عمله وتوسيع (رزقه)، وكان صديقه (مجذوب الرجيمي) الذي يعمل معه قد استمال رمانة، منتهزاً غياب صديقه، فنام معها وأوهمها هو الآخر أنه يحبّها، لكن رمانة تكتشف أنها مع بوعلام ومجذوب ما هي إلاّ سلعة رخيصة، فتقرِّر الهرب من بيتها، وتخرج هائمة على وجهها في الشوارع ليلتقطها شاب يدعى صالح، يأخذها إلى شقته، ويعاملها معاملة انسانية رقيقة، فتطمئن له، وتعيش معه أياماً معدودات تشعر خلالها بالسعادة، خاصة بعد أن قتل بوعلام ومجذوب في مشادّة وقعت في مرقص ليلي، وبذلك تخلّصت رمانة من سماسرتها الذين كانوا يهدِّدون حياتها، إلا أن صالحاً مات هو الآخر في حادث أليم، واضطرَّت رمانة إلى التشرّد من جديد حتى التقى بها أحد الفدائيين الثوار المختفين عن أعين السلطة، فاقتادته إلى بيتها القصديري، وبدأت حياتها تتشكّل من جديد، وتابت عن العهر، وبدأت تتعلّم القراءة بفضل هذا المناضل الذي اختفى في بيتها وبدأ يكلّفها بمهام ثورية، كإيصال الرسائل إلى زملائه الثوار، فاكتشفت رمانة مع هذا الثائر حقيقتها الإنسانية، وأدركت أن البحث عن الحرية وبهجتها هو الخلاص الوحيد للانسان.

إن الطاهر وطار يريد في هذه القصة الطويلة، أن يقول لنا أشياء كثيرة جميلة بالرغم من أنه لم يحقّق شروطاً كثيرة لعمله القصصي من الناحية الجمالية لكي تكون هذه القصة جيِّدة من

الناحية الفنية. فالقصة الجيِّدة يجب أن تكون أدباً جيِّداً من الناحية الفنية أولاً، وأدباً جيِّداً من الناحية الموضوعية. فالموضوع الجيِّد وحده لا يشفع للقصة بالنجاح.

فماذا يريد «وطار» أن يقول لنا من خلال هذه القصة الطويلة؟

إن فكرة هذه القصة واضحة جليّة، أراد «وطّار» أن يعبر بها عن الهمّ الأساسي الذي يشغله، وهو يتلخّص فيما يلي:

١ - إن الاستعمار الأجنبي، نتيجة لمصادرته الحريات العامة، واضطهاد الشعوب، يحاول أن يخلق مجتمعاً فاسداً، فقيراً، جائعاً، ومستغَلاً في الوقت نفسه. وقد تمثّل هذا في انتشار بيوت الدعارة في الجزائر، وانتشار القوّادين، وطبقة الرسميين الذين يمارسون الدعارة، ويَدَعون زوجاتهم يمارسن الدعارة أيضاً، الأمر الذي يحيل المجتمع إلى بؤرة من الفساد، وانحلال الأخلاق. وقد قرأنا صوراً من هذا الفساد والإفساد في الجزائر المستعمَرة، وفي مصر، وبلاد الشام، وفيتنام، وكوريا، واليابان، والفيليبين، والصين، وغيرها من شعوب العالم التي ابتليت بالاستعمار ومصائبه، وتحوّل مجتمعها إلى مجتمع مسروق، ومنهوب، وتحوّل الناس فيه إلى الرذيلة طلباً للقمة العيش.

تشرح رمانة سبب تحوّل بيتها إلى بيت دعارة نتيجة للاستعمار، وما سبّبه من ظلم وفقر وفساد، فتقول:

«خرجت أمي المسكينة، تبحث عن عمل، يوماً وثانياً وثالثاً... وعاشراً... ولكنها كانت في كل يوم تعود بقاذورات تلتقطها من مزابل أسواق الخضر. فانفتح باب كوخنا على مصراعيه.. كانت أمي جميلة، وكنت أجمل منها بكثير.. واستقبلناهم، تمنّعت أياماً، ثم تحطّم كل شيء.

كان حيّنا القصديري كله منغمساً في التفاهة والضياع، فلم نجد غير فعل ذلك.

وذات مساء، عاد سمسارنا الأعرج مبتهجاً:

- الليلة عندكن صيد سمين.

وفكّرنا أن باخرة رست اليوم، وأن الأعرج العجوز نجح في اقتناص أحد ضباطها.. وكان البحّارة أفضل لنا من جميع الناس، ذلك أنهم كسالى، ويذهبون دون أن يعودوا..»

٢ - إن الاستعمار يدرك تماماً أن المرأة المستعبَدة تلد مجتمعاً مستعبَداً، وأن المرأة الداعرة تخلّف مجتمعاً داعراً، وأن الحضارة أنثى، إن هي نشأت سليمة، قويمة، معافاة، نشأت حضارة سليمة، قويمة معافاة، ولذا فإن الاستعمار يلجأ، أول ما يلجأ، إلى الطعن بالأنثى اجتماعياً، واقتصادياً، وسياسياً، ونهش كرامتها وفضيلتها، بتجويعها، وتشريدها، وكشف سترها، لكي يكشف بالتالي ستر المجتمع كله. وكانت «رمانة» في هذه القصة الطويلة رمزاً للبّ المجتمع الجزائري الذي جاع فتشرّد فعهر فانهار.

٣ - والاستعمار يسعى من ناحية أخرى إلى خلق تجارة الدعارة، وتنميتها، وتنشيط أسواقها، وحمايتها، وذلك عن طريق إيجاد طبقة منظّمة ومحميّة من القوّادين الذين يحوّلون هذه التجارة إلى تجارة تخدم أهداف الاستعمار الذي يريد للمجتمع الذي يستعمره أن يكون متآكلاً من الداخل تآكل الخشب من قبل النمل الأبيض، بحيث تبقى القشرة سليمة، بينما اللبّ قد تآكل وانهار. وهذا ما نقرأه في «رمانة»، حيث لا صورة للمرأة غير صورة الداعرة، ولا صورة للرجل غير القوّاد، أو الذي يمارس الدعارة.

٤- إن «رمانة» تريد أن تقول لنا أن لا خلاص للمرأة إلّا بالثورة من أجل الحرية. فالثورة من أجل الحرية هي التي تعيد للمرأة كرامتها وقيمتها الانسانية.. ذلك أن الحرية.ومباهجها تكمن في حرية «لبّ المجتمع» ونسغه الأساسي، وهو المرأة، وهذا ما كان الطاهر وطّار يؤمن به ويترجمه من خلال قصته «رمانة» التي كرّسها بأكملها من أجل رصد وتعميق هذا المفهوم للمرأة الجزائرية التي هي بالتالي رمز للمرأة العربية، وللمرأة المستعمَرة بلادها في جميع أنحاء العالم.

فعندما انضمّت رمانة إلى صفوف الثوار تغيّر حالها، واستعادت إنسانيتها، وبدأت تواجه قدرها بشجاعة.. لقد اكتشفت نفسها، فليس مثل السعي إلى الحرية ومباهجها طريقاً يفضي إلى اكتشاف إنسانية الإنسان، بعد أن تكون العبودية قد سلبت هذه الحرية.

تقول رمانة في الدقائق الأخيرة من هذه القصة، وقد غيّر السعي إلى الحرية حياتها، وكادت أن تصل إلى مرحلة التطهر من آثام الماضي:

«خفق قلبي.. هل هو يغازلني، وتيقّظت أنوثتي.. رفعت بصري إليه، وتأمّلته مبتسمة، وساءني أن تكون نظرته عادية، واستجمعت قواي:

- أتغازلني يا خالي؟

- قد يكون، فأنا على أية حال، لست خالك.

- وما هي نظرتك إليّ؟

- رمانة مادة خام، فتية رائعة الجمال، مناضلة صامدة في وجه الحياة، كلما نظرت إليها خيّل إليّ أنني أمام قضيتنا، في عمقها، وتفتحها، وجلالها، ونبل روحها.

- أريد أنْ أعمل معكم، أن أكون رفيقة فعلية.

- إنك ما فتئت تعملين معنا يا رمانتي، إنك المثل الحيّ للكادح الواعي، أنت لم تنقطعي قطّ عن العمل.. حتى حين كنت بين مخالب بوعلام، إنك مناضلة شريفة، ما دامت تعتلج في ضميرك إحساسات استنكار الواقع، والتطلّع إلى الخير».

٥ - والمقتطف السابق من نهاية قصة «رمانة» يقودنا إلى حقيقة أن الانسان خيّر بطبعه، وأن الانسان يولد خيّراً، وأن الواقع الذي

يواجهه بعد ميلاده ونشأته هو الذي يغيّره من الخير إلى الشرّ، وبمجرَّد تغيّر هذا الواقع يعود لانسان مرة أخرى إلى الخير، وهذا ما حصل مع «رمانة» الفتاة الفقيرة التي حوَّلها السمسار الأعرج العجوز إلى بغيّ، ثم أعادها الثوري المناضل الذي التقت به في نهاية القصة، إلى عنصر زاهر من عناصر الخير الباحثة عن الحرية ومباهجها. فالخير مكنون في أعماق النفس البشرية كعنصر أساسي، لا يخفيه ولا يبرزه شيء غير التحدّيات التي يواجهها الإنسان في حياته، والتي هي ثمرة من ثمرات المجتمع، وتكوينه السياسي، والاجتماعي، والاقتصادي.

يقول المناضل لرمانة في نهاية القصة:

«إن هذا العمل صعب وشاق. إنهم، وكل فقراء بلادنا، تعوَّدوا منذ قرون وقرون الاستسلام والخضوع للأسياد، والأغنياء، والتجّار الذين يتصرّفون فيهم كما يشاؤون.. إنهم بضاعة أولية في يد السماسرة والتجّار الذين هم بدورهم بضاعة أولية في يد الأعداء والمستغلِّين الكبار. هل تفهمين أن بوعلام، ومجدوبا، وصالحا صادقون في موقفهم من الحياة، ذلك أنهم يخضعون لظروف معيَّنة ونحن نريد أن ننقذهم، وننقذ كل الناس، من هذه الظروف بتغييرها، وسننجح....».

٦ ـ إن هذه القصة تشير إلى حقيقة إنسانية وتاريخية واضحة، وهي أن المجتمع المستعبَد لا يتيح للمرأة تقرير حريتها، فالمجتمع الجزائري الذي كان مستعبَداً، حوَّل عائلة رمانة من عائلة كانت تطلب الرزق من بيع البيض، والتقاط الطعام من المزابل، إلى عائلة تمارس الدعارة بعد أن ضاقت عليها سبل العيش، ولكن ما إن فتحت كوّة صغيرة من كوى الحرية، وما إن تنسَّمت رمانة أول نسمة من نسائم الحرية في نهاية القصة حتى عادت إليها إنسانيتها، وتوقَّفت عن ممارسة الدعارة، والتكسّب منها، وعادت إنسانة سوية تحارب في صفوف المجاهدين والمناضلين ضد الاستعمار ورموزه، طلباً للاستمتاع بلذّة الحرية ومباهجها.

٧ ـ إن الجهل والأمّيّة الأبجدية المنتشرة بنسب كبيرة ومتفاوتة في العالم العربي كانت وما زالت سبباً رئيسياً في تخلّف عالمنا العربي، وتدنّي مستوى إحساسه بالمسؤولية تجاه صراعه مع القوى القامعة لحريته، والسالبة لمباهجها. وتلك حقيقة لم تدركها جموع المثقفين العرب التي تنادي بالتغيير والحرية، دون أن تفعل فعلاً واقعياً من أجل القضاء على الأمّيّة الأبجدية، ومن ثم الأمّيّة الثقافية. فمعظم المثقفين العرب يردّون سبب تخلّف الأمة العربية إلى أنظمة الحكم القائمة في العالم العربي، ويركّزون على ضرورة تغيير أنظمة الحكم القائمة، والنظام العربي القائم، وهو مطلب قد يكون لأول وهلة مقنعاً، ومنطقياً، ولكننا نسينا أن أنظمة الحكم القائمة ما هي إلاّ إفراز اجتماعي، وسياسي، وثقافي، للمجتمع العربي القائم. فعندما نجد أن هناك حكّاماً في العالم العربي أمّيون، لا يجيدون القراءة والكتابة، وأن حكّاماً آخرين لا يعون حقيقة التاريخ ومسارات الشعوب، وكيفية بناء المستقبل نتيجة لأمّيّتهم الثقافية، فعلينا أن لا نستغرب ذلك ونستهجنه، لأن المجتمع العربي يعاني في نسبته الكبرى من هذه الأمراض.

إن همّ الثقافة العربية والمثقفين العرب يجب أن ينصبّ بالدرجة الأولى، وبالمقام الأول، على الشعب. ومعالجة أمراض هذا الشعب المتمثّلة بالأمّيّة الأبجدية، والأمّيّة الثقافية، تكون قبل المطالبة بتغيير نظم الحكم القائمة، فإذا تغيّر المجتمع، تغيّر نظام الحكم القائم، وما الثبات في الحكم الذي يعمّ معظم الأنظمة العربية القائمة إلا مظهر واضح ومنطقي للثبات الذي يعمّ المجتمع العربي، ولبطء التغيير في كافة نواحي الحياة. وإذن فإن همّ الثقافة العربية وجهودها يجب أن ينصبّ أولاً على تغيير القاعدة، لا رؤوس الأهرام، كما يطالب المثقفون العرب بذلك دائماً، وهو الحل الأسهل، ولكنه الأصعب، واللامجدي في الوقت نفسه. وهذه الحقيقة الثقافية التاريخية هي ما أدركه المناضل الثوري الذي التقت به رمانة في نهاية القصة، والذي بدأ أول ما بدأ، لكي يغيّر رمانة، ويجعل منها إنسانة ثورية، تطالب بالتغيير وبالحرية ومباهجها، بتعليمها الحروف الهجائية ثانياً، إذ لا يمكن تثوير الفرد العربي بدون تعليمه أولاً. فالجهل عدوّ الثورة، ولا حرية للأمّيّين.

تقول رمانة في نهاية القصة:

«.. وقلت في نفسي: حين أتعلّم القراءة والكتابة، سأفهم من تلقاء نفسي.. نظرت إليه، وإلى القلم، وإلى الورقة المكتوبة، فسارع إلى إخراج ورقة بيضاء، وأمرني أن أكتب: ا ا أو.. وبسرعة كتبتها.. وغمرتني نشوة طرب، وأحسست لأول مرّة بأنني إنسانة.. بأنني طفلة صغيرة، أستقبل الحياة، ولا أودّعها، وأنني لست بضاعة، بضاعة ثمينة».

إن الفعل الثوري من أجل الحصول على الحرية والتمتّع بمباهجها يجب أن يبدأ من خلال العناصر المكوّنة للخلايا الشعبية أي الإنسان الفرد، فمنه تبدأ الثورة وتنطلق، وإليه تعود منافعها وإنجازاتها، لأن الفرد الإنسان هو المنبع والمصب.

* * *

في رواية الطاهر وطّار الثانية (اللاز ـ ١٩٧٢) يقدّم لنا الطاهر يوميات إنجازات الثورة الجزائرية. فقد غطّت هذه الرواية الفترة التي سبقت الاستقلال عام ١٩٦٢. وفي ذلك يقول الطاهر في مقدمة هذه الرواية:

«طيلة السنوات السبع (١٩٦٥ ـ ١٩٧٢) التي استغرقتها كتابة هذه الرواية، كان يطغى عليّ الشعور بالذنب. إن بلادي تسير

بخطى عملاقة، المدارس تنبت من الأرض نبتاً، والمعاهد تتطاول في المدن والقرى تطاولاً، والمعامل تثقل بـآلاتها أرضنـا شرقيها وغـربيها وشمالها وجنوبها، والإنسان في كل ذلك يتطوّر، وأنا مشدود إلى هذه القصة، أتفرّج على الماضي، ولا أساهم في المعركة الحاضرة، وبعد أن أنهيت هذا العمل، سأقتطع من عمـري سنوات أخـرى لأضـع رسماً جميلاً لبلادي الثائرة.. بلاد التسيير الذاتي، والثورة الصناعية، وتأميم جميع الثروات الطبيعية».

ومن خلال ذلك فقد حدَّد الطاهر لنفسه الطريق الروائي الذي سيسلكه، وهو، كما هو واضح، طريق الواقعية الاشتراكية الـذي تـزعَّمه في مـوسكو مكسيم غوركي، كمـدرسة في الفـن تقف في مـواجهة الـواقعية الانتقـادية، في الـوقت الذي يؤكـد فيـه «أرنست فيشر» كواحد من أهمّ نقّاد الواقعية الاشتراكية في النصف الثاني من هذا القـرن أن المفهوم السليم للواقعية الاشـتراكية لا ينفي الصفـة الانتقـادية من وظـائفها. فـالروائي الـواقعي الاشتراكي ـ كـما يقول فيشر ـ يتبنّى وجهة النظر التاريخية للطبقات العاملة. لكن ليس معنى ذلك أنه ملزم بالدفاع في إنتاجه عن أي عمـل أو قـرار يتخذه أي حـزب أو شخصية تمثّـل هذه الـطبقات العـاملة. إنه يـرى في القوة العاملة القوة الحاسمة ـ لكنها ليست القوة الوحيدة ـ الـلازمة لـدحر الرأسمالية، ولقيام مجتمع بلا طبقات، ولتطور قـوى الإنتاج المعـادية والروحية تطوراً غير محدود، من أجل تحـرير شخصيـة الإنسان، أي بعبارة أخرى أن يندمج في المجتمع الاشتراكي اندماجاً كاملاً.

إن أهمّ مـا يميّز الـروائي الواقعي الاشـتراكي تـطلّعـه، وتبشيره بـالمستقبـل، فهـو لا يكتفي بـالنـظر إلى مـا يسبق لحـظة محـدّدة من لحظات التاريخ، بل يمدّ بصره أيضاً إلى مـا سيعقب هذه اللحـظة. ومن هنا كان معظم الشعراء والكتّـاب الروائيـين الذين جـاؤوا قبل غـوركي وبـرخت من الفنـانـين الاشـتراكيـين الـواقعيـين، وهـو مـا يؤكـده فيشر ويسوق مثـالاً على ذلـك في كتابـه (الاشتراكيـة والفن) للشاعر شيللر الذي يقول:

انهض بجسارة بجناحين
وحلّق فوق عصرك
ودع المستقبل يشرق
ولو بضوء خافت.. في مرآتك

فإلى أي حدٍّ كان الطاهر وطّار كاتباً واقعياً اشتراكياً ضمن المفهوم السابق الذي عرضناه؟

هـذا ما سنحـاول الكشف عنه فـي تحليلنـا وتفسيرنـا لـروايـات الطاهر وطّار.

* * *

ما معنى اللاز؟

يشرح الطاهر معنى اللاز فيقول:

الـلاز لا يحمل معنى محدوداً. في القديم كـان يطلق عـلى الجـزء الأدنى من العملة النقدية، والآن يـطلق على العـدد المفرد من أوراق اللعب، والمعنى المجـازي للاز هـو البطل، في غـير لغة قـومه، أمـا عندهم فإنه اللقيط، أو كل أعور يُتشاءم منه.

وروايـة الـلاز هي روايـة الثـورة والحـريـة، وأبـطال الـلاز هم طلاب الحريـة بالـرغم من اختلاف عقـائدهم واتجـاهاتهم الفكـرية والسياسية. فاللاز، وزيدان، وحمو، وبعطوش، والشيخ الـربيعي، وغيرهم، مناضلون من أجل الحرية.

الفصـول الأولى من هذه الـروايـة تعـرض لنـا عبثيـة الشخصيـة الـرئيسيـة فيهـا، وهـو الـلاز. والـلاز يبـدو لنـا وكـأن لا أحـد يقف إلى جانبه غير أمه المشكوك في نزاهتها، فالشيخ الربيعي يتمنّى موته على أيدي الأعـداء، أو على أيـدي الأصدقـاء على السـواء، لا لشيء، ولكن لأنـه ولـد لقيط مشكـوك في شرعيتـه. و«الشـامبيط» الخائن الذي تحالف مع جنود الاستعمار الفرنسي ضد الثوار لا يفتأ يجلد الـلاز من وقت لآخر، والـلاز في بدايـة الروايـة وفي منتصفهـا يبدو شخصية مظلومة، وغامضة إلى حـدٍّ ما، ولكنهـا شخصية فيهـا روح الثـورة، والشرف، والصدق. فـاللاز إلى جـانب الثوار دائـماً، وهو الذي أوحى لـ «قدور» بالهـروب من القريـة خوفـاً من أن يلقي القبض عليه جنود الاستعمار، ومن خلال تقدّم مسيرة الحرية في هذه الرواية نتعرَّف على شخصية «حمو» شقيق زيدان الذي أنهكـه العمل السياسي، والذي يعترف فيما بعد أن اللاز ابن مريانـة هو ابنـه فيردّ إليـه شيئـاً من الشرعيـة. وتتخلَّل الـروايـة منـاقشـات حـادّة بـين شخصياتها تنصبّ على الثورة من أجل الحريـة وفلسفة هـذه الثورة. فمن جهة هناك فريق من الثوار يحاربون من أجـل أن تنتصر الثورة وتتحقَّق الحـرية القـوميـة، بينـما هنـاك فـريق آخـر من الثـوار وهم الشيوعيون يحاربون في صفوف الثورة من أجل أن تنتصر الثورة التي هي جـزء من الثـورة الأممية، وتقطع الـرواية مسـافة طـويلة في هذه الحوارات التي يلتقي عندها كل الثوار حيناً، ويتفـرَّقون حينـاً آخر، ولكن الرابح الأول والأخير هو الثورة، هـو الجزائـر نفسها، وهـذه الحوارات الحادّة التي تدور في الروايـة تضفي عليها ذهنيـة واضحة، وتحيلها إلى رواية وثـائقية، أو روايـة إخبـاريـة، لأن الفعل فيهـا أقل كثيراً من القول والسرد.

ويلقي جنود الاستعمار القبض على اللاز، ويعذِّبونـه طـالبـين منه الاعـتراف، وكشف أسماء المنـاضلين والثـوار، ولكن الـلاز يصمـد للتعذيب، ويتمنّى أن يكون بين الثوار في الجبل يحمل رشاشاً يقـاتل به الأعداء. ويبرز زيدان كبطل من أبطال الثورة، وتبرز في الروايـة شخصيـة «بعطوش» الـذي [illegible] مع خالتـه وانتهك حـرمتها إرضـاء للضابط الفرنسي. ولكن روح الانتقام تسيطر عـلى بعطوش فيفجِّر نفسه في معسكر الأعداء ويتحوَّل إلى ثائر من ثوار الحريـة المقدّسـة. وأما زيدان فـإن الشيخ الـربيعي يخيّره بـين الانضمام لصفـوف الثورة

وبين التخلّي عن الحزب الشيوعي فيرفض التخلّي عن الحزب، ويموت أمام ابنه اللاز.

وفي عام ١٩٧٨ ينشر الطاهر وطّار الجزء الثاني من اللاز، وهو الجزء الذي يتحوَّل فيه اللاز إلى أسطورة من أساطير الثورة والتاريخ، ويرى الناس فيه كل شيء.. ويمضي الجزء الثاني مغلّفاً بذهنية ورمزية واضحة في رصد تجليات اللاز الذي أصبح بعد أن انتصرت الثورة أسطورة من الأساطير:

«رمزاً لا يموت ولا يفنى، ولا يكذب، وأصبحت كل شعرة من شعراته مباركة وزكية، يسافر كل ليلة جمعة، وكل ليلة عيد، إلى حيث لا يعلم أحد، يترك جثته في منعرج ما من منعرجات القرية، وينتصب مصلوباً، مبحلقاً في لا شيء، مرفوع الرأس، بارز الصدر، شامخ الأنف، ضامّاً رجليه. اللاز ليس سوى جثة تسكنها أرواح جميع الشهداء، في كل ثانية تحلّ بهذه الجثة روح. كثير من الأطفال يحملون ملامح اللاز، اللاز لا يعرف وقتاً معيناً للنوم، أو للاستيقاظ.

الزمن عنده واحد. الشمس مجرَّد كرة من النور الدخيل على الظلمة، تطوف بالكون. العواتق والبنات الصغيرات يقلن إنه لا إحساس ولا تميّز له. لكن الأرامل والمطلّقات والضرائر يقلن إن رجولة اللاز تستيقظ عندما يكون في عمق نومه، وأنه أكثر الرجال فحولة. تموت الأنوثة في المرأة قبل أن تغفو رجولة اللاز. اللاز كائن وغير كائن.

كائن حيثما حللنا وولّينا وجوهنا.

اللاز يملأ الدنيا، هنا في الجزائر، هناك في المغرب، في تونس، في مصر، في السند، في كل مكان لم تقم فيه ثورة العدل، وفي كل موطن يذبح فيه زيدان.

اللاز حق، وغير حق.

اللاز ولد سيدي عبد القادر الجيلاني.. حبيب الضعفاء المساكين، وليّ المحقورين.

اللاز الذي يردِّد دائماً:

- ما يبقى في الوادي غير حجارة.

والحجارة هي رمز للحق.

وجميلة تأكّدت من برهما أن اللاز هو الشعب، وأن الشعب هو المستقبل، وأن الإيمان بالمستقبل هو سلاح كل مناضل ومناضلة».

وبهذه الكلمات الأخيرة يختتم الطاهر وطّار الجزء الثاني من رواية اللاز الموسوم بـ(العشق والموت في الزمن الحراشي)، بعد أن يكون قد استعرض في هذا الجزء إنجازات الثورة التي تمّت، وعلى رأسها «التسيير الذاتي» والثورة الزراعية التي استطاعت أن تزرع (٦،٨) مليون هكتار منها (٢،٣) مليون هكتار مزارع تملكها الدولة وتديرها إدارة عمّالية، كما استطاعت أن تزرع (٢،٨) مليون هكتار قمحاً لكي تطعم الشعب الجائع.

فما هي مباهج الحرية التي ضمنها الطاهر وطّار في هذه الرواية بجزئيها؟

لمباهج الحرية في رواية (اللاز) وجوه ثلاثة:

الحرية السياسية، والحرية الاجتماعية، والحرية الفكرية.

* * *

لقد حظيت طروحات الحرية السياسية في (اللاز) بقسط وافر من الاهتمام والمساحة الروائية في هذه الرواية، وكان يجب أن يتم ذلك لسببين هامين:

الأول - أن الروائي الذي نقرأ له من كتّاب الثورة الملتزمين بمبادئها، والمكرّسين أدبهم من أجل خدمتها، وشدّ أزرها، والثورة العربية في الجزائر قامت من أجل تحرير الإنسان العربي الجزائري من الاستعباد السياسي الذي فرضه الاستعمار الفرنسي عليه، فكان أولى بروايات الطاهر وطّار أن تكرّس همّها الأول من أجل طرح الحرية السياسية.

الثاني - أن الحرية السياسية في الوطن العربي هي أساس ومصدر الحريات الأخرى، فيما لو علمنا أن مشكلة الحرية السياسية في الوطن العربي مشكلة متأصّلة في التاريخ السياسي العربي منذ أربعة عشر قرناً، ومنذ عام (٤١ هـ) عندما أعلن معاوية بن أبي سفيان الخلافة كملك عضوض، وحدَّد مفهوم الحرية السياسية الذي ما زال قائماً إلى الآن، بقوله:

«نحن لا نحول بين الناس وألسنتهم ما لم يحولوا بيننا وبين سلطاننا».

في الجزء الأول من (اللاز) يصوِّر الطاهر وطّار المجتمع العربي في الجزائر وقد مضى على مصادرة حريته السياسية أكثر من قرن من الزمان، بأنه مجتمع يعيش بلا ماضٍ إلّا ماضي المآسي، وأنه لا يعيش من الحاضر إلّا الانتظار، وليس له نصيب في المستقبل إلّا الموت، وأن الثورة هي الطريق الوحيد والأوحد التي تمكِّن هذا الشعب من أن يكون له ماضٍ مجيد، وحاضر سعيد، ومستقبل مشرق. فالثورة وحدها هي القادرة على ولادة الحرية، وإبداع مباهج الحياة، شرط أن تكون التضحية لحمتها وسداها:

«.. وخيّل إليه أن الثورة ليست سوى شيء واحد.. هذا الشيء هو التضحية.. التضحية بكل شيء، وفي عمقها الكبير».

ويرى الطاهر وطّار في هذا الجزء من روايته أن الحرية لا تتحقّق إلّا إذا أصبحت الثورة قدراً من أقدار الشعب المستعبَد، لا يمكن الإفلات منه، ولا تحاشيه، في ظل سيطرة الأسياد على العبيد، وفي ظل وصول الشعب المضطهَد إلى حافة الموت، أو إلى الموت نفسه:

«.. حمو يرى أن الوضع الذي أصبح عليه الناس من فقر، وبؤس، وعري، وجهل، ومرض، وظلم، وجور، يجبرهم على العمل من أجل التخلّص منه، وهذا العمل ليس سوى الثورة، ليس سوى التمرّد على الأسياد، على كل شيء، على هؤلاء الأسياد

الذين - كما يقول أخوه زيدان - لم يفهموا، ولا يريدون أن يفهموا إلّا أمراً واحداً، هو مصلحتهم.. مصلحتهم التي تتعارض مع مصالح جميع الناس.. بل تقتضي أن لا يكون لأي أحد عداهم مصلحة ما..».

والسعي إلى الحرية من خلال الثورة كما يراه الطاهر وطّار لا يحقّق الحرية السياسية، ولا الفكرية، ولا الاجتماعية وحدها، بقدر ما يحوّل الانسان، ويعيد تشكيله من جديد: فكراً، وخلقاً، ومسلكاً. فالثورة التي تؤدّي إلى الحرية هي بمثابة إعادة بناء الإنسان، أو إعادة الإنسان إلى إنسانيته الأولى النقيّة، الصافية:

«فكر زيدان، ثم شعر بالإشفاق على قدور، فأضاف في نفسه، الثورة تحوّل الانسان، وما دامت عميقة فإن التحوّل يحدث بسرعة. يجب أن يتحوّل قدور إلى مناضل ثوري، متطهّر من العقد والرواسب..».

وفي الجزء الثاني من (اللاز) يرصد الطاهر وطّار ويعرض بإسهاب ثمرات الحرية، ويستعرض مباهجها، بعد أن تكون الثورة قد قطعت شوطاً كبيراً في التنمية الإنسانية، والحرية السياسية. ولكن الطاهر وطّار لا يمسّ حقيقة الحرية السياسية التي كانت سائدة بعد عام ١٩٦٥ عندما أطاح هواري بومدين صباح التاسع عشر من يونيو من عام ١٩٦٥ بالزعيم الكبير أحمد بن بلّه، وأودعه السجن، ونتج عن ذلك دخول الجزائر في صراعات سياسية، وبدء مرحلة أكل الثورة العربية الجزائرية لأبنائها الثوار. كما أن الطاهر وطّار لم يتطرّق إلى ديكتاتورية جبهة التحرير الوطنية، وحلّ الأحزاب (الحزب الشيوعي، وحزب الثورة الاشتراكية «بوضياف»، وحزب مصالي الحاج).

لقد ركّز الطاهر وطّار في هذا الجزء من رواية (اللاز) على أن قطار الحرية الإنساني يجب أن لا يتوقّف. فالثوري الباحث عن الحرية ومباهجها لا يكتفي بتحقيق حريته الفردية وحرية مجتمعه ووطنه، ولكن الثوري الحقيقي مسؤول عن حرية كل انسان في العالم، وهدفه النهائي لا يتحقّق إلّا إذا تحرّر الإنسان.. كل إنسان وتمتّع بلذّة مباهج الحرية. والطاهر وطّار يدعو بذلك إلى الثورة الكونية التي يجب أن تتحقّق لكي يستطيع كل مجتمع نال حريته أن يحافظ على هذه الحرية.

يقول الطاهر وطّار على لسان إحدى شخصيات الرواية:

«بعد أن حرّر تشي غيفارا المجتمع الكوبي انتقل إلى المحيط. الثورة لا يمكن أن تنجح دون أن يكون لها امتداد كوني».

إن أقوى انتقاد يوجّهه الطاهر وطّار إلى مصادرة الحرية السياسية في الفترة التي يغطيها هذا الجزء من الرواية يتمثّل في تزوير الانتخابات ومنع المواطن من ممارسة حقه السياسي في انتخاب ممثليه. ويستحضر الطاهر وطّار صورة حيّة من صور هذا التزوير للإرادة الشعبية من خلال ممارسة «سي منصور» أحد الموظفين الرسميين في الدولة (منسّق القسمة) لدوره في الانتخابات البلدية، وكيف تتم عملية الانتخاب في ظل شرعية الثورة، وحكم الحزب الواحد الذي ندّد به من قبل ومن بعد الزعيم أحمد بن بلّه قائلاً:

«إن النظام الذي لا يسمح بالنقد البنّاء، ولا يقبل تعدّد الآراء، نظام لا مستقبل له».

أما الطاهر وطّار فيقدّم لنا الصورة الساخرة التالية لكي يدلّل لنا على ما آلت إليه الحرية السياسية في ظل حكم الحزب الواحد، وغياب الرأي الآخر:

«استولى الأرق على سي منصور، وقليلاً ما يحدث له ذلك إلّا في الانتخابات البلدية، أو انتخابات القسمة والخلايا، أو بعض المناوشات بينه وبين بعض المشوّشين من قدماء المجاهدين، ومن بعض العناصر المتمرّدة من الشبّان. يشكّل مجلس طاعة، يحرمهم من حق الترشيح للانتخاب، كمواطنين ومناضلين، يجمّدهم عن ممارسة أي نشاط يمكنه أن يؤثّر في نتائج الانتخابات، يشلّ حركتهم عدة أسابيع، دون أن يعير أهمية للوفود التي يرسلونها. وما إن تنتهي الانتخابات، ويكونون هم المنهزمين الأولين، حتى يشرع سي منصور في عملية التراجع لتسكين الوضع سنوات أخرى».

وكان الطاهر وطار يتساءل من خلال هذه الصورة:

لماذا قامت الثورة؟

هل من أجل تحقيق «التسيير الذاتي» والقيام بالثورة الزراعية فقط؟ أم من أجل تحرير قرار الإنسان العربي في الجزائر، في كل ما يعنيه، ويعني حياته، وحاضره، ومستقبله؟

إن الثورة لا تتحقّق في خروج المستعمر من البلاد التي كان يستعمرها، بقدر ما تتحقّق في تحرير إرادة الانسان، وتحقيق حرية اختياره. وهذا ما تحاول (اللاز) في جزئها الثاني أن تعالجه، وتجيب عنه، ولو إجابة تلميحية، من خلال الصورة السابقة، وصور أخرى.

والطاهر وطّار يحقّق في هذا الجزء من (اللاز) نفسه كروائي واقعي اشتراكي عندما يبشّر في نهاية هذا الجزء على لسان «جميلة» التي تأكّدت من «برهما» أن الشعب هو المستقبل، وأن الإيمان بالمستقبل هو سلاح كل مناضل ومناضلة. وبذا يحقّق الطاهر وطّار شرط الواقعية الاشتراكية الذي اشترطه «أرنست فيشر» في الروائي، وهو «أن الفنان أو الكاتب الواقعي الاشتراكي يتبنّى وجهة النظر التاريخية للطبقات العاملة، لكن ليس معنى ذلك أنه ملزم بالدفاع في إنتاجه عن أي قرار أو عمل يتخذه أي حزب أو شخصية تمثّل هذه الطبقات العاملة، و.. ولا يكتفي بالنظر إلى ما يسبق لحظة محدّدة من لحظات التاريخ، بل .. بصره أيضاً إلى ما سيعقبها.. إلى المستقبل».

* * *

إن الثورة تقوم وتتحقّق أهدافها من خلال تحقيق حرية الفرد

السياسية، ومن خلال تحقيق الحرية الاجتماعية، والفكرية، ولعل الحرية الاجتماعية تظلّ الهمّ الرئيسي لأية ثورة من ثورات الإنسان عبر التاريخ ،ولقد كان همّ الثورة العربية في الجزائر هو تحرير الفرد اجتماعياً، ومحاولة إعادة الإنسان إلى رشده الاجتماعي الذي فقد منه الكثير إبّان الاستعمار الفرنسي الذي حاول استلاب الحرية الاجتماعية عن طريق هدم القيم الاجتماعية الإنسانية والعربية التي كانت سائدة في المجتمع الجزائري ،ولعلّ الجنس، وعلاقة الرجل بالمرأة أقرب الطرق وأقصرها للوصول إلى خلخلة النظام الاجتماعي، بل وهدمه، لكي يتم تمزيق المجتمع، والقضاء على القيم الإنسانية في الشخصية العربية الجزائرية.

والجزء الأول من (اللاز) يورد حادثة تبيّن لنا مدى سعي الاستعمار الذي سلب الأرض، والثروات، إلى سلب القيم الاجتماعية التي هي أساس الحرية الاجتماعية في أي مجتمع من المجتمعات. فشخصية «بعطوش» الانتهازية والمغرقة في الخيانة تستبيح عرض خالتها إرضاء للضابط الفرنسي الذي يكافىء بعطوش على فعلته ويرقّيه إلى رتبة «سيرجان». وهذه الحادثة ترسم لنا صورة من أبشع الصور الإنسانية التي ذكرت في تاريخ الرواية العالمية، كما تصوّر لنا شخصية بعطوش كأرذل شخصية روائية عرفها تاريخ الرواية العربية المعاصرة. لنقرأ هذه الصورة البشعة التي يمسخ فيها الاستعمار الإنسان العربي ويحيله إلى مرتبة الحيوان، أو دون ذلك.. وهذا بعطوش يروي لنا كيف نكح خالته من أجل أن يشرح قلب فرنسا الحرّة:

«خالتي حيزية، اللعنة على خالتي حيزية، من طلب منها أن تكون خالتي؟ أروع التذاذة عرفتها في حياتي.. آه عليها اللعنة، لماذا أشعر بالخجل والجنون..؟ ما كنت أبداً أتصوّرها في مثل تلك الروعة.. كانت في الأول باردة كالميتة، ثم، وفجأة، غمرها دفء عجيب. عليها اللعنة، أنّت، وطوّقتني، وتجاوبت معي، بشكل فظيع.. اللعنة. خالتي حيزية تركت في أحشائها جنيناً، ولا ريب.. كنت كالوحش، كالحمار، عليّ اللعنة.

لم يمر وقت طويل.

تركها مستلقية، وسارع نحو المطبخ، حمل الفأس وعاد يلهث. هوى مباشرة على رأسها فتطاير، لم تطلق أية صرخة، لم تئن، ولم تتألّم.. واصل العمل، هوى على صدرها ففتحه، ثم على بطنها فشقّه، ثم على عورتها فطمسها».

وفي ساعة من ساعات يقظة الإنسان في الإنسان، يفجّر بعطوش نفسه في المعسكر الفرنسي، وينتقم لنفسه، ولخالته، ولقيم مجتمعه، ويتحوّل بفعل روح الثورة التي تسيطر على كل مكان في الجزائر في ذلك الوقت من حيوان كريه إلى مناضل، وبطل من أبطال الثورة. فعل ما لم يفعله الكثيرون، و«ارتفعت الزغاريد من كل منزل، واشتطّت أنوار صومعة المسجد التي أصبحت لا تنار إلاّ من عيد لعيد، وارتفع الأذان في غير وقته، وظلّ يتردّد وقتاً طويلاً».

وفي الجزء الثاني من (اللاز) يكشف الطاهر وطّار عن موقع المرأة، أو الفتاة الجديدة، من الثورة ومن المجتمع، لكي يضع أمام أعيننا أن المرأة الجزائرية بعد مضيّ أكثر من عشر سنوات على الاستقلال (١٩٦٢ ـ ١٩٧٥) لم تستطع أن تأخذ موقعها الصحيح من المجتمع. فإذا كانت الثورة قد حرّرت الإنسان العربي في الجزائر سياسياً بطرد المستعمر الغازي فإنها لم تستطع أن تطرد بعد المفاهيم القديمة والبالية للمرأة العربية في الجزائر، كما أن الثورة لم تستطع إلى الآن تحقيق حرية المرأة الاجتماعية، وتأهيلها اجتماعياً للمشاركة في بناء الجزائر الجديدة. ولعل هذا الإخفاق قد تجلّى في الصور التالية التي يقدّمها لنا الطاهر وطّار، كدليل على أن المرأة العربية في الجزائر ما زالت بحاجة إلى ثورة اجتماعية تمكّنها من ممارسة دورها الاجتماعي المناط بها في مجتمع هو أشدّ ما يكون حاجة لها، وإلى مساهمتها الإنسانية.

١ ـ فبالرغم من أن الثورة فتحت المدارس والجامعات ودعت البنات إلى الالتحاق بها، كبداية لطريق التحرّر الاجتماعي للمرأة، فلا حرية بدون علم أو معرفة، إلاّ أن البنية الاجتماعية للمجتمع العربي الجزائري ما زالت تؤمن وترى أن المرأة يجب أن تعود لبيتها لتصبح ربّة بيت فقط، لا علاقة لها بالشارع وما يجري فيه. ولذا تراها مشدودة إلى الحياة البيتية من قبل أفراد مجتمعها بعد تخرّجها من المدرسة أو الجامعة. الكل يريدها له شخصياً ولا أحد يفكّر في حاجة المجتمع والبناء الاجتماعي لها، للاستفادة منها، ومما حصّلته من علم ومعرفة.

فالفتاة تستقبل في قبلتها بعد تخرّجها هذا الاستقبال الافتراسي الحافل:

«الحلاّق يترك زبونه ليقف في الباب عندما تمرّ، والعاطل الذي لم يستطع مواصلة تعليمه يسير خلفها كالظل، ويرسل لها مع أخته، أو أية قريبة له، عشرات الرسائل الغرامية، والشرطي يتظاهر بصداقة أبيها، أو أخيها، ولا يتوانى عن تقديم الخدمات للعائلة، وتاجر القماش يرسل لها مع العجائز السلامات ملفوفة في قصاصات حرير أو قمصان نوم. مسؤولو الحزب يعرضون عليها المشاركة في المؤتمرات النسائية بالولاية أو بالعاصمة، المهم بعيداً عن القرية. شيخ القرية يتقدّم مباشرة طالباً يدها من أبيها، عارضاً عليه إعانة هامة في إطار البناء الذاتي».

٢ ـ إن المجتمع العربي الجزائري، كجزء من المجتمع العربي، ما زال مجتمعاً ذكورياً بطركياً يسيطر فيه الذكر على مقدرات الحياة، ويمارس فيه حقوقاً لا يجوز أن تمارسها المرأة، فإن جاز للرجل الخيانة الزوجية فلا يجوز ذلك للمرأة، وإن مارس الرجل الحب، وأبدى مشاعره تجاه الجنس الآخر، فهذا محرّم على المرأة، وربما ينتهي إلى قتلها والتخلّص منها لأنها ألحقت

العـار بالعـائلة، والمجتمع، وذلـك واحد من مـظاهـر الحـريـة الاجتماعية المسلوبة في المجتمع العربي، والمجتمع الجزائري كما يـطرحها الـطاهـر وطّـار في هـذه اللقـطة التي تكمـل الصـورة السابقة:

«كل ذلك، منغماً مع تهديدات أخيها بالقتـل إن هي انحرفت عن الطريق، وفي نفس الوقت يحمّلها رسائل الغرام إلى البنت التلميذة التي تضاهيها في الصفات، في الذكاء والنجابة. المسكينة، تـظلّ تطبق على فرجها بكلتا يديها، حتى تنالها معاً: الثانوية العامة، وثقة أبيهـا في أنها أشرف بنات القـرية، لتحصـل على تـأشيرة اقتحـام الجامعة».

٣ - والأنثى العـربية في المجتمع العـربي، ككـل أنثى، مستهـدفـة جنسياً في كل مكان، وفي كل مراحل حياتها. وهذا الاستهـداف شيء طبيعي، ولكن تكـريسه والتـأكيـد عليـه دون النـواحي الأخرى في الأنثى العربيـة هو المستهجن. فـالأنثى العـربيـة، والجزائرية على وجـه الخصوص، وهي الأنثى المسلوبـة مباهـج الحـرية الاجتماعية، لا ينظر إليها إلا كفرج، وشفاه، وسيقـان، وولادة، فقط، وتلك هي واحدة من أزمات الحـرية الاجتـماعية التي تعيشهـا المرأة عمـوماً في المجتمـع العـربي. وكـما قـدّم لنـا الطاهر وطّار نظرة المجتمـع للأنثى وهي عـلى مقاعـد الدراسـة الثانوية، يقدِّم لنا في الصورة التالية نظرة المجتمع لـلأنثى وهي على مقاعد الدراسـة الجامعيـة، وكيف أن جسدهـا، وجسدهـا فقط، هو الذي يجيز لها النجاح، دون عقلها، أو تفكيـرها، أو تحصيلها، الأمر الذي يؤكد أن المجتمع العربي الجزائري، بالرغم من الثورة ومبادئها السامية التي كان منها تحقيق الحرية الاجتماعية، مـا زال مستبعداً اجتماعيـاً، ومـا زال الاستعـمار الاجتـماعي في داخله، وعـلى الثورة أن تبـدأ ثورتهـا الاجتماعيـة الجديـدة لكي تحـرّر الإنسان العـربي الجزائـري من العبوديـة الاجتـماعيـة التي تقيّده وتقيّـد المـرأة من أن تتمـوضـع التمـوضـع الصحيـح، والحقيقي، والبنّـاء والفعّـال، داخـل المجتمـع، وهـو مـا يـدعـو الثورة إلى القيام بالثورة الثقافية لتغيـير المفاهيم ووضـع المجتمع الذي تحرّر سيـاسيـاً عـلى عتبة التحـرر الاجتماعي أيضـاً بالقـدر نفسه وبالروح والحماس والجدية نفسها. وهذه هي صورة الفتاة الجزائرية في الجامعة:

«عليها أن تتخذ موقفاً من نظرات وهمسات زملائها الطلبة، ومن ابتسامات المعيدين، واستفزازاتهم. عليها أن تتخذ موقفاً صارماً، أو على الأقل، نهائيـاً، من الهمسات التي تبلغ أذنيهـا مئات المـرّات في اليوم:

- النجـاح في الامتحان، بـالنسبة للطالبـة ليس مجانـاً، حتى وإن كانت أكبر عبقرية».

٤ - وفي نهاية المطاف تتحوّل الطالبة الجامعيـة التي جاءت من أجـل أن تبني عقلها وشخصيتها، إلى مجرّد جسد تفرغ فيه الشهوات، وتتحقّق من خلاله فحولة الذكـور الذين لا يتركـون المرأة تحقِّق ذاتهـا من خـلال عقلهـا، ولكنهم يحـاصرونها لتحقيق مـزيَّف للذات من خـلال جسدهـا. وتلك نظرة متـوارثـة منـذ أجيـال متعاقبة في المجتمع العربي عامة وفي المجتمـع الجزائـري خاصـة كما يؤكِّد علماء الاجتماع العرب، وكما يذكر ذلك صراحة الطاهر وطّار من خلال الصورة التالية:

«تسـأل في الأول عن أية كليـة، وعن أية سنـة تتواجـد فيها، ثم تقدّم لها عروض لتناول العشاء في مطعم على الشاطىء، أو مشاهدة فيلم ويسترن بإحدى القاعات، ثم تقدّم لها السجائر الأميركيـة، ثم تستمـع إلى درس في فـوضى الأمـور في البـلاد، وفي مـسـاوىء الاشتراكية.

ثم، قد تتنازل، وقد لا تتنازل.

وبعد ذلك، قد لا تتطوّع وقد تتطوّع.

قد تقبل بإسقاط الجنين الذي في أحشائها حـالاً، أو قد تنتـظر السفر إلى أوروبا، الذي سيوفِّر لها كل إمكانات الإجهاض.

لن تعـود لأن حبيبهـا لن يلحقهـا، ولأن الشرطـة الفـرنسيـة في باريس ستضطرها بعد أسبوع إلى استظهار بطاقة التفرّغ للعهر.

هـذه هي الطالبـة: جميلة، ثريـا، فاطنـة، دليلة، سهيلة، لسنـا سوى حصيلة لأبنائنا، وإخواننا، وأعمامنا، ولكل مجتمعنا الأخير».

٥ - إن جزءاً من إشكالية الحرية الاجتماعيـة في الوطن العـربي نابـع من أن تعليم المـرأة ليس من أجـل المشـاركـة في بنـاء حـاضر المجتمع ومستقبله، ولكنه نابع من أن المرأة يجب أن تتعلّم لكي يكـون لها هـذا التعليم والشهادة التي تنـالها من ضمن الميـزات الشخصية التي تكتسبها لنفسها وغالبـاً ما تكـون هذه المميـزات حلية من الحلي التي تتـزيّن بها. فـالعلم والشهادة الجـامعية التي تنالها المـرأة الآن في العالم العـربي غالبـاً ما تكـون تميّزاً اجتـماعيـاً لا تميّـزاً علميـاً يسـاهم في البنـاء العـام للمجتمـع، ولـذا فـإن الهمسات في البيت العربي تقول دائماً: إن المرأة أخيراً لـزوجها، ولبيتهـا، وهـذا هـو مصيرهـا الأخير والـوحيد، مهـما نـالت من الدرجات العلمية الرفيعة. وكأن الجامعة بالنسبة للمرأة محل من محلات التزيين (الكوافير) التي ترتـادها المـرأة لتتزيّن وتتجمّـل، بـالرغم من هـذا الانتشار الهـائل للجـامعات العـربية ولمعـاهد التعليم العالي، وبالرغم من هذا الإقبـال الكبير من قبـل الأسر العربية عـلى تعليم المرأة. ولكن مـا إن يأتي صـاحب النصيب حتى تضطرّ المرأة إلى التخلّي عن كل شيء، ولـزوم بيتها لكي تتحـوَّل إلى طبّـاخـة، أو مـربيـة، أو أداة إنجـاب لـلأطفـال. والصورة التالية التي يقدِّمها لنا الـطاهر وطّار في هذا الجزء من (الـلاز) هو مـا سبق وسمعنـاه، أو مـا سنسمعـه من روائيـات عربيات، وبـاحثات عـربيات أكّـدن هذه الحقيقـة، وعلى رأس

هؤلاء، غادة السمّان والدكتورة نوال السعداوي اللتان تؤكّدان الحقيقة التالية التي يقدّمها لنا الطاهر وطّار على هذا النحو: تقول الأم لابنتها جميلة:

«ـ وماذا ستفعلين في الجامعة؟ افرضي أنك نلت الليسانس، وحتى دكتوراه في الذرّة، ماذا ستنالين من الوظيفة العمومية؟ تتجاوزين السادسة والعشرين، وتتزوّجين من يصادفك، وتعودين إلى طبيعتك، امرأة تقوم بشؤون المنزل، وتنجب الأطفال. بلادنا ليست أمريكا، أو ألمانيا، أو حتى فرنسا، ولن تكون كذلك بعد مائة عام.

فماذا ستفعلين بالشهادة؟!».

٦ ـ ونتيجة لهذا الاستلاب الذي يمارسه المجتمع العربي على المرأة العربية ظلّت متخلّفة في تفكيرها وفي تصرفاتها عن الرجل تخلّفاً كبيراً، وذلك تحقيقاً لسيطرة الذكورية على المجتمع العربي، وسيادة الأبوية، أو السلطة البطركية. ويصوِّر لنا الطاهر وطّار كيف أن المرأة العربية، نتيجة لهذا التخلّف الاجتماعي الذي تعيش فيه، ونتيجة لعدم تمتعها بمباهج الحرية الاجتماعية التي تنشدها، تستجيب للخرافات، والشعوذة أكثر من استجابة الرجل لها. فمن الملاحظ في العالم العربي مثلاً أن أغلبية الزائرين لقبور الأولياء والأسياد هنَّ من النساء، وأن أكثر الذين يقيمون النذور والهدايا لهذه الأضرحة هنَّ من النساء، وأن أكثر الزوار تمسحاً وابتذالاً في مقامات الأولياء هنَّ من النساء. ونلاحظ هذا بشكل واضح في الأقاليم العربية التي ترتفع فيها نسبة أمية المرأة الأبجدية والثقافية، كمصر، والمغرب العربي، وشمال اليمن، والجزيرة العربية، وغيرها.

ويقدِّم لنا الطاهر وطّار الصورة التالية من هذه السلوكيات مدلِّلاً على أن هذه الصورة ما هي إلاّ نتيجة للمفهوم الاجتماعي العربي، والتربية الاجتماعية العربية للمرأة، التي أدَّت إلى أن تسلك المرأة مسلك الجن والعفاريت وتؤمن بالمعجزات الكاذبة والمزيّفة التي يأتي بها بعض الأولياء:

«صبرت، وصبرت، وها هي تغتنم فرصة زيارتها لأمها، وتخرج في الليل البارد، لتتبرّك بالسيد الجليل.

ـ لكن في مثل هذه الحالات، زيارة سيدنا، تكون في مقامه، وليس هنا. يكفي أن تتمدَّد المرأة إلى جانبه عارية كما ولدتها أمها، سبع دقائق لا غير، لتصبح حبلى. هذه مجرَّبة يا أختي، وكم من امرأة أشرفت على الطلاق فأغاثها سيد الغوث، والبركة. كانت المرأة قد انتزعت اللحاف عن هيكلها، بدت جميلة عذبة، مثيرة، لا تتعدّى الثامنة عشرة على أقصى تقدير.

رفعت بكلتا يديها قشابية اللاز، معرية عن فخذيه، أدخلت رأسها تتلمّس شيئاً، سارعت امرأة إليها تعينها.

ـ ها هو هنا، تلمَّسي، البركة هنا بمائة ألف، أمكنك من المبيت معه، خيرة وصالحة وهنية، لم ينجبن سبع سنوات كاملة، وبمجرَّد أن نمن معه، امتلأت بطونهن.

كانت يدا المرأة منشغلتين، وكأنما هي تحلب بقرة، وكانت مصرّة على أن تنال مرغوبها في التوّ».

٧ ـ ونتيجة للعبودية الاجتماعية التي يرسف بها الرجل، فلا تدعه يميِّز الخير من الشر، وتضعه في سجن التوهمات والتصورات الزائفة، وتجعله ضيّق الأفق، ونتيجة لسكوت المرأة عن المطالبة بحريتها الاجتماعية التي تتيح لها حرية الرأي والفكر والسلوك، ضمن الإطار الانساني الخيّر، فإن الرجل يتحوَّل إلى عنصر متسلِّط على المرأة، يريدها أن تفكِّر بما يفكِّر، وتؤمن بما يؤمن، وتتبعه في هواه، ومنحاه. فالمرأة في المجتمع العربي عندما تكون سقفاً منخفضاً يسهل القفز عليه، أو كما يقول العامة (حيط واطي يسهل النطّ عليه) فإنها تكون هدفاً لكل تسلّط الرجل، وأفكاره المتطرّفة. والطاهر وطّار يقدِّم لنا الصورة التالية التي تشير إلى تسلّط الفئات الدينية الأصولية، والتي لا تجد لها هدفاً سهلاً غير المرأة، ولا تجد لها صيداً سميناً كالمرأة تفترسها، وتفرغ فيها أحقادها، وعقدها، وتطبِّق عليها أفكارها التقليدية البالية، بل إنها تحاول أن تقتل المرأة بأن تشوّه وجهها بالأسيد، لأنها تريد التطوّع في العمل الجماعي، وهو ما لا يرضى عنه الأصوليون التقليديون فيقرِّرون حرق الطالبات في الجامعة بالأسيد، طبقاً للأفكار التي يؤمنون بها، وينادون بتطبيقها:

«من منكم يتولّى أمر العاهرات الضالات؟ لقد أحضرت قنينات الأسيد، ينبغي أن تصبّ كلها على وجوههن، وشعورهن.

جميلة، جميلة الفتنة، بقرة إبليس، هي التي تغويهم بالتطوّع، يجب أن تنال القدر الأكبر من الحامض، أريد أن يتشوَّه وجهها كله.

من هو الفدائي؟ من منكم حمزة؟ أين خالد بن الوليد، سيف الله المسلول من بينكم؟ إن ضرب البنات هنا، معناه إنزال الرعب في قلب كل الجامعيات، لن تفكِّر إحداهن مطلقاً في التطوّع مرة أخرى».

٨ ـ إن عدم تمتّع الرجل العربي بالحرية الاجتماعية التي تساوي بينه وبين المرأة في الحقوق والواجبات، وعدم حصول المرأة العربية على حريتها الاجتماعية نتيجة لافتقاد الرجل هذه الحرية، فلا امرأة حرّة مع رجل مستعبَد، ونتيجة لأن الرجل في غياب الحرية الاجتماعية ومباهجها قد «تديّك»، أي أصبح ديكاً يحكم مجتمعاً من الدجاج، وأصبح هو صاحب السلطة الفعلية الأبوية البطركية، فإنه لايملك إلاّ أن يرفض ترؤس المرأة عليه في أي مجال من المجالات، وهو إن اقتنع بهذه الرئاسة حيناً فذلك تمويهاً لا إيماناً، وتزييفاً لا اقتناعاً، وانتهازية لا استقراء لمستقبل المرأة ودورها الإنساني الكبير في بناء المجتمعات. فالعربي الذي ورث هذه البطركية منذ أربعة عشر

قرناً، ومارسها ممارسة كاملة، من الصعب عليه أن يتخلّى عنها، حتى ولو ناضل ضد الاستعمار مائة وثلاثين عاماً، ونال حريته السياسية. فالحرية الاجتماعية معركة ونضال يختلفان عن معركة ونضال الحرية الاجتماعية التي تتطلّب أول ما تتطلّب مستوى رفيعاً من الثقافة، والوعي بالتاريخ، واستشراق المستقبل، كما تتطلّب بالتالي مستوى حضارياً رفيعاً، وفكراً منفتحاً على العالم، دون تحيّز ولاتعصب.

والطاهر وطّار في نهاية الجزء الثاني من (اللاز) يقدّم لنا صورة لمجموعة من الأصوليين المتدينين. تشرح لنا تأصل كراهية قيادة المرأة للرجل. حتى وإن كانت هذه القيادة تليق بها، كما تشرح كيف يقبل الرجل العربي في بعض الأحيان هذه القيادة لا إيماناً بقدرة المرأة، ولكن دفعاً لتهمة الرجعية عن نفسه، وكأنه بهذا القبول الظاهري، والرفض الباطني، يسعى إلى نيل لقب (الطليعية) الذي لا يستحقّه عن جدارة، لأنه وسام مزيّف يعلّق على صدر الذين لم يحاربوا، ولم يرفعوا اللسان ولا السيف في وجه التخلّف من أجل الوصول إلى الحقيقة الإنسانية.

يقول «مصطفى» إحدى شخصيات (اللاز) الأصولية المتديّنة:

«إنني لا أستطيع أن أرفض أن تكون امرأة مسؤولة عليّ، سيستغلّون الفرصة، ويتهمونني بأنني رجعي، ويقطعون الطريق بيني وبين الذين قد يكون بينهم من يتعاطف معي.

أنا لست مع حرية المرأة، هذا واضح مؤكّد، لكن، أن تكون امرأة، وامرأة شيوعية، مستهترة، مسؤولة عني، طيلة ثلاثة أيام، فهذا كثير، كثير وأيم الله».

* * *

إن الصراع الفكري الدائر في رواية (اللاز) بجزئيها، من أجل تحقيق مباهج الحرية الفكرية، محصور في الصراع بين الأفكار السلفية والأفكار العصرية، وكيف أن كل فئة من هاتين الفئتين الفكريتين تتصارعان من أجل أن تسيطر كل واحدة على الأخرى، في الوقت الذي ينتفي فيه الحوار الفكري، والتوفيق الفكري بين السلفية والمعاصرة. ويأخذ هذا الصراع في بعض الأحيان شكلاً دموياً يصل إلى درجة قتل طرف لآخر بأبشع وسائل القتل، أي الأسيد، أو أية حوامض كيماوية أخرى قاتلة. بحيث يطغى عنف الثورة المسلحة من أجل الاستقلال قبل عام ١٩٦٢ على الصراع الفكري الذي يجب أن تنحى فيه السكين جانباً، ويكسر السيف قبل الدخول فيه، ويبقى اللسان والعقل هما السلاحان الوحيدان في مثل هذه المعركة. لأن اللسان والعقل هما المظهران الحضاريان لخوض المعركة الفكرية. إلا أن الصراع الفكري الذي حدث في الجزائر بعد الاستقلال، وأثناء كتابة هذه الرواية، وفي الفترة التي أعقبت ذلك، لم يكن غير صراع فكري أتسم بالدموية القبلية التي هي جزء من الصراع الفكري الذي يدور في أنحاء كثيرة من العالم العربي. فالعنف والتطرف في الحوارهما السمة الرئيسية التي تكتنف الصراع الفكري في العالم العربي بين اليمين واليسار، بين السلفية والمعاصرة. ولعل ما جرى ويجري في مصر، ولبنان، وأنحاء كثيرة من العالم العربي خير دليل على أن الصراع الفكري الذي صورته (اللاز) ما هو إلا جزء لا يتجزأ من طبيعة وأسلوب الصراع الفكري الدائر في الماضي والحاضر في العالم العربي.

في الجزء الثاني من(اللاز)، وهو الذي يشهد على مرحلة ما بعد عام ١٩٦٥، تتّخذ معركة الحرية الفكرية منحيين:

المنحى الأول: ويتجلى في استغلال الدين استغلالاً سيئاً من أجل تحقيق أغراض سياسية واجتماعية. وهذا الاستغلال للدين ليس ظاهرة عربية في الجزائر وحدها، ولكنه ظاهرة تكاد تكون عامة في الحاضر العربي، والماضي العربي، حيث تفسر القوى السياسية الحاكمة النصوص الدينية على هواها، وبالطريقة التي تخدم مصالحها، حتى إن جزءاً كبيراً من التاريخ الإسلامي والفكر الإسلامي، طوال أربعة عشر قرناً ماضية، كتب وتشكل بما يخدم السلطة السياسية أكثر مما يخدم سلطة الحقيقة الإنسانية. ونحن نشهد في هذه الأيام كيف أن الجدل الفكري الديني في العالم العربي ما زال يرتبط بعجلة السلطة التي توجهه الوجهة التي تريدها، وذلك نتيجة لغياب حرية الفكر التي هي الأساس القويم لإزدهار الفكر وإثماره. بحيث أصبح النص الديني في خدمة النص السياسي والإيديولوجي السائد، لا العكس، كما هو مفترض أن يكون. ففي (اللاز) تصدر الفتاوى الدينية التي تحرم الاستفادة من الأرض المنتزعة من الإقطاعيين والمستملكين الفرنسيين السابقين لها، ومن الطبيعي أن تكون هذه الفتاوى قد صدرت من رجال دين مرتشين، أو كانوا منتفعين من النظام الاقطاعي الذي كان قائماً قبل الثورة الزراعية التي بدأها الزعيم أحمد بن بله بعد عام ١٩٦٣.

يقول الطاهر وطار في الجزء الثاني من (اللاز):

«تردد الفلاحون كثيراً قبل أن يسجلوا أنفسهم في قوائم المستفيدين من الثورة الزراعية. لقد راجت في الريف الجزائري بسرعة فائقة فتاوى دينية، مفادها أن الاستفادة من الأرض حرام. ذلك أن هذه الأرض مستولى عليها بالقوة، وهي من عند الله، شاء العبد أم أبى ملك لأصحابها الأصليين، ثمرتها حرام، والاستفادة بها كفر».

المنحى الثاني: ويتجلى في استعمال العنف والتطرف سلاحاً في المعركة الفكرية التي قامت بعد عام ١٩٦٣، عندما تولى الزعيم أحمد بن بله الحكم صباح الثالث عشر من أكتوبر، واتجه لتحقيق الثورة الزراعية والثقافية، بعد أن حقق الثورة السياسية عام ١٩٦٢. وقد استمد هذا العنف من العنف السياسي الذي كان سببه الصراع الفكري الدائر في العالم العربي بين السلفيين والتقدميين(عبد الناصر

والاخوان المسلمون، والاخوان المسلمون والسلفيون الآخرون والأحزاب اليسارية في العالم العربي) وقد نتج عنه تصفيات جسدية كثيرة ما زالت آثارها ماثلة للعيان حتى الآن (الصراع الدموي اللبناني). إذن فالذي نقرأه في (اللاز) لم يكن إلا جزءاً من الواقع الفكري العربي الذي ما زال يتسلح بسلاح السيف في كل معاركه. والصورة التالية من (اللاز) التي تأتي على لسان إحدى الشخصيات الأصولية في الرواية، في صراعها الفكري مع الطرف الآخر، تعيد لنا ذكرى صور كثيرة في العالم العربي:

«علينا أن نتصدى لهم. نسفههم، ونؤلب الرأي العام ضدهم، المهم أن نثير معهم معركة، نصطدم بهم، وهذا أهم دور نقوم به نحن.

لعله الآن يتخيل أن العملية تمت. أنجزت. وها هي الجثث، منبطحة، وها هو وجه جميلة الصبوح يتعرى من اللحم. عظامه تبدو في بشاعة متناهية، عيناها الخضراوان الزرقاوان مفقوءتان، شعر أهدابها وحاجبيها متآكل.

ها هي جهنم. تنفتح بأبوابها السبعة، وتلتهم كل كافر. يناصر الحكم الملحد. ها هو طوفان نوح يغرقهم وسط الأرض الحرام التي يسطون عليها (يعني الأرض المصادرة من القطاع الجزائري والفرنسي..!) لا نبقى سوى نحن. في جنة خضراء عرضها السموات والأرض.

هكذا ودفعة واحدة يقضي عليهم جميعاً.

يتطهرون بالدم والنار والأسيد».

***

في رواية (الزلزال - ١٩٧٣) يكرس الطاهر وطار فكرة هذه الرواية لكي يحلل لنا موقف رجال الدين السلفيين من الإنجازات التي قدمتها الثورة الجزائرية لمدينة قسنطينة. كما يقدم لنا من خلال هذه الرواية طبيعة البنية الفكرية للسلفيين من خلال الشيخ «عبد المجيد بو الأرواح» الشخصية الرئيسية في الرواية، وهو مدير لمدرسة ثانوية في الجزائر العاصمة، ومعلم للدين والنحو والصرف. جاء إلى قسنطينة بعد مسيرة تسع ساعات في حر لاهب، لأمر يهمه، ويهم جميع الصالحين الذين أورثهم الله أرضه، على حد تعبيره. وهذا الأمر هو قطع الطريق بين الحكومة وأرضه ومنع الحكومة من تأميم أرضه، كما فعلت مع باقي الإقطاعيين من خلال الثورة الزراعية التي أعلنها أحمد بن بله عام ١٩٦٣. فالشيخ بو الأرواح يريد تسجيل الأرض باسم أقاربه منعاً لتأميمها. شرط ألا يحوزوها، أو ينالوا ثمارها إلا بعد موته. لكنه لا يعثر على أحد من أقاربه. فالأول استشهد، والثاني ضابط سام في الجيش، والضباط حتى وإن لم يكونوا يقاسمون الحكومة آراءها، ويثقون في سياستها، فإنهم لسبب ما مخلصون لها، ومن كان منهم مهتماً بالمال والعمل على جمعه، فإنه يسعى إليه عن غير طريق الفلاحة. أما قريبه الثالث فبعد أن كان زاهداً متعبداً ودليلاً للعائلة نحو الجنة، فقد صار شيوعياً يحرِّض العمال على الإضرابات، ويشوش أفكار الطلبة، ويحث الحكومة على المضي إلى أقصى حد في استيراد المشاريع، والخطط الإلحادية الجهنمية. ويذهب الشيخ بو الأرواح إلى مقام ولي من الأولياء في قسنطينة «سيدي راشد» يطلب منه العون والمساعدة، ويعده بإضاءة الشموع على ضريحه إن هو أوقد نار فتنة تأكل ثوار الثورة الزراعية، أو إن هو أتى بزلزال عظيم يقضي على الرعاع الذين يفكّرون في منحهم أرضه. ويخاطب الشيخ بو الأرواح «سيدي راشد» قائلاً:

«وعدتك كبيرة يا سيدي راشد. فعجل، عجل. خير البر عاجله. نار فتنة آكلة، أو زلزال مهول. اقض على الحكومة، وعلى العمال، والطلبة، والنقابيين. أعد بعث أمة جديدة ليس فيها سوى نحن السادة والأشراف».

وعندما يصل بو الأرواح إلى قسنطينة يجد أن المدينة قد تغيرت، ويجد أن يد الثورة قد طالت كل مظاهر الحياة في المدينة وغيرتها، فيدعو الله أن ينزل بها زلزالاً يقضي على زلزال الاشتراكية، ويكون أقوى من الزلزال الطبيعيّ الذي ضرب المدينة عام ١٩٤٧ ليحطم كل شيء، ويقضي على هذا الفساد الذي حل بالمدينة، وتمثّل بالثورة الزراعية وإنجازاتها.

إن رواية (الزلزال) بالإضافة إلى أنها تقدم لنا رأي السلفيين في إنجازات الثورة الجزائرية بشكل عام، وإنجازات الثورة الزراعية بشكل خاص، فإنها من ناحية أخرى تقدم لنا طبيعة الصراع الفكري، وميكانيكية هذا الصراع الذي يتسم دائماً بالعنف والدموية، ولا يجنح إلى الجدل بالتي هي أحسن، كما أمر الله سبحانه وتعالى، الأمر الذي يقف عائقاً أمام تقدم الحرية الفكرية، وازدهار الحوار الفكري. ومن هنا فإن (الزلزال) تعتبر رواية أفكار بالدرجة الأولى، ورواية ذهنية تريد أن تقدّم لنا شريحة حيّة وشجاعة من شرائح تركيب الفكر العربي السائد، وكيفية ممارسة هذا الفكر لأفعاله، والطريق التي يسلكها لبلوغ الآخرين، وإبلاغهم.

وبالرغم من هذا التغيير الهائل الذي أصاب المدينة، إلا أن ميكانيكية الفكر وممارسته لم تتغير. فما زالت الممارسة الفكرية تأخذ طابع العنف والدموية بين صفوف بعض السلفيين الذين يضربون بتعاليم الإسلام في الجدل الحسن عرض الحائط، كما ينكرون على بعض قادة السلفية كالشيخ عبد الحميد باديس رئيس «جمعية العلماء المسلمين الجزائريين» الذي نادى في النظام الأساسي لهذه الجمعية في المادة السادسة من هذا النظام عام ١٩٣٦ الذي أعلنه في «الجامع الأخضر» بقسنطينة بتمجيد العقل، وبناء الحياة كلها على التفكير، لا على الشعوذة الشبيهة بشعوذة الشيخ عبد المجيد بو الأرواح. كما نادى في مادته السابعة بنشر الدعوة «بالحجة والإقناع، لا بالختل والإكراه». فلا إكراه في الدين بعد أن تبين الغيّ من الرشد.

إذن فـ (الزلزال) تطرح مشكلتين أساسيتين:

الأولى: مظاهر التغيير التي تمت في مدينة كقسنطينة طالتها يد الثورة.

الثانية: الموقف السلفي من هذا التغيير، وكيف يمكن التعايش معه. وهو ما يكشف لنا عن هامش الحرية الفكرية التي يتمتع بها بعض شيوخ الفكر السلفي الذين لا يرون غير النار والدم وسيلة للصراع الفكري أو الحوار الفكري مع الآخرين.

فهل ما جرى من تغيير في مدينة القسنطينة يستحق أن تدمر المدينة بزلزال الشيخ بو الأرواح، أو سيدي راشد، أو أي ولي من الأولياء؟

تعرض رواية (الزلزال) التغيير الذي أثار حفيظة الشيخ بو الأرواح، ودعاه إلى التمني بتدمير هذه المدينة الشيطانية، على حد تعبيره، على الوجه التالي:

- دخول الرعاة والحفاة والعراة الريف والقرى، وقتلهم الأسياد، والأغوات، والباشاوات، وتطبيق الاشتراكية التي يعتبرها الشيخ بو الأرواح منكراً، لم يقرأه في العلم الشريف، أو في أحاديث بن باديس، أو في المذاهب الأربعة.

- إنشاء النقابات العمالية والمهنية التي يعتبرها الشيخ بو الأرواح ضد الحياة وطبيعة البشر، ويتحسر على الأيام التي كان فيها «عمي أيدير» بكيس النقود من الذهب والفضة، يتغذّى باللبن، ويتعشى بالتمر، ويضرب المثل في السعي والكسب.

- إتجاه الشباب إلى الانخراط في التعليم الثانوي لنيل منحة الدولة التعليمية، ودراسة الهندسة والموسيقا. فالشيخ بو الأرواح يحتج على هذه الظاهرة بقوله:

«إذا صار ابنك هكذا، فما تراه يكون ابن الغني، وابن الطبيب، أو المهندس، ومن يبقى لصنع الفريك، والسمن، وجمع البيض، وصنع الصوف؟ هكذا فجأة واحدة، من القعر، من أسفل سافلين إلى أعلى عليين، يا لها من وقاحة.

فتحت أعينكم دولة الشر هذه!

وها هم بعد أن خرجت فرنسا، يخربون عليه المدن، ويخرجون إلى الريف، ليقضوا على أخياره، وأشرافه، وصالحيه».

- تغير الحياة الاجتماعية في قسنطينة، تبعاً لذلك، وكانت مظاهر هذا التغير انتشار الكهرباء، والسلع الإليكترونية، والناس الصاعدون النازلون في عجلة من أمرهم، والنساء السافرات اللائي غدون أكثر من المتحجبات، واللائي استبدلن بالأوروبيات والإسرائيليات اللواتي كانت تفوح منهن رائحة الياسمين وعطر حلم الذهب وعطر اللبان، والمساكن الممتلئة بالناس ذوي الرائحة الكريهة، وجامع سيدي قموش الذي تحول إلى مقر لطبيب الأمراض الصدرية.

هذه هي الأسباب الرئيسية الأربعة التي يود الشيخ بو الأرواح من أجلها أن يحدث زلزالٌ يمحو قسنطينة من على وجه الأرض. وهو من أجل ذلك لا يحاول أن يجادل في هذا الأمر بالتي هي أحسن، ولكنه يسلك طريقاً قبلياً دموياً عنيفاً تتجلى مظاهره فيما يلي:

- الدعوة لتسليط طير أبابيل ترمي الإشتراكيين بحجارة من سجيل.

- دعوة لأحد الأولياء - سيدي مسيد - لتسليط الخصي على الاشتراكيين، وتسليط العقم على الاشتراكيات، حتى ينقرض نسلهم، ولا يمكث إلا النسل الصالح.

- دعواه لله عزّ وجلّ أن يجعل من قسنطينة كلها قدراً وقودها سبع شموع، وماؤها سبعة بحار، تغلي حتى يرتفع بخارها إلى سبع سموات، ثم يرتمي فيها سكان قسنطينة من تلقاء أنفسهم تكفيراً عن الآثام الكبرى للاشتراكية التي ارتكبوها.

والرواية تشير في نهايتها إلى تحول الشيخ عبد المجيد بو الأرواح إلى رجل مختل في عقله (وهو كذلك، من بداية الرواية) يتناقض مع نفسه. فبالرغم من خطابه السياسي والاجتماعي والفكري الذي ملأ صفحات الرواية إلا أنه يؤكد بأنه ينتسب إلى جمعية دينية ليس لها علاقة بالسياسة، وكل ما بينه وبين السلطات هو فصل الدين عن الدولة، وضمان حرية نشاط جمعيته الدينية:

«نحن جمعية دينية، ولا علاقة لنا بأي شيء يتصل بالسياسة، أو يمس السلطة. كل ما بيننا وبين السلطات هو فصل الدين عن الدولة، وضمان حرية نشاطنا».

ولكن كيف يطالب الشيخ عبد المجيد بو الأرواح بضمان حرية نشاط جمعيته، وهو يحجب الحرية عن الجمعيات، والأفكار الأخرى، ويسلط عليها أدعيته لرب العالمين وللأولياء؟

تلك هي إشكالية الحرية الفكرية التي تطرحها هذه الرواية، في المجتمع الجزائري، وفي المجتمع العربي عامة، لا بالنسبة للفكر السلفي، ولكن أيضاً للفكر الاشتراكي الذي عادة ما يلقي برفاقه الاشتراكيين المعارضين في السجون، دون أن يسمح لهم بحرية التعبير، أو حرية الحوار. وهذا ما تم في الجزائر، وفي مصر، أيام حكم عبد الناصر، وفي مناطق كثيرة أخرى من العالم العربي. ولعل الإشارة التالية من الطاهر وطار في هذه الرواية تؤكد حقيقة القمع الفكري المفجع الذي تتعرض له الحرية الفكرية في العالم العربي، ومنه الجزائر:

«- أطلقوا سراح جميع المساجين التقدمين.

- هذه خطوة. أنا لا أفهم كيف يمكن أن يدعي بلد الاشتراكية واشتراكيوه في السجن؟».

وإشكالية الحرية الفكرية في المجتمع الجزائري تنتهي إلى نتيجة أن الفكر، أي فكر لا يمنح حرية التفكير والحوار للأفكار الأخرى مصيره هو الآخر إلى العبودية الفكرية. فلكي يكون فكرك حراً، يتمتع بمباهج الحرية، عليك أن تمنح المقدار نفسه من الحرية الذي تتوق إلى التمتع به، للآخرين ولأفكارهم. وإلا فإن كل فكر لا يمنح

الحرية التي يتوق إلى التمتع بمباهجها، لـلأفكار الأخرى، سيكـون مصيره مصير الشيخ بـو الأرواح الـذي انتهى في الـرواية إلى رجـل مجنون، يوشك على الانتحار، ولا تبقى في أذنيه إلا أصوات ثلاثة:

صوت الحضري المطربش يهتف:

يا سيدي راشد. . يا صاحب البرهان.

وصوت يغرد مع الرباب:

يا سيدي الطالب داوني نبرا.

وصوت يعلن في رنة مغربية متوجعة:

الكلام المرصع فقد المذاق.

والحرف البراق.

ضيع الحدة.

* * *

وإذا كانت (الزلزال) رواية تطرح إشكاليـة الحريـة الفكرية فإن روايـة (الحوات والقصر ـ ١٩٧٤) جـاءت لتطرح إشكـاليـة الحـريـة السياسية من خلال علاقة «علي الحوات» بقصر الملك. وهكذا يتقلب الطاهر وطار بين أشكال ومباهج الحريات العامة المختلفة، فيقـدم لنا في كل رواية من رواياته شكلاً مختلفاً من أشكـال الحريـة، محاولاً أن لا تكون رواية من رواياته مجانية المضمون، لا تقول شيئـاً، ولا تنبىء عن شيء.

وكـما جـاءت روايـة (الحـوات والقصر) مختلفـة في مضمـونها عن سابقاتها من روايات وطّار فإن شكلها وبناءهـا جاء أيضـاً مختلفاً عن ما سبقها من روايات. فهذا التوزع الذي وضعت فيـه شخصية «علي الحوات» وأحداث الرواية بـين الرمـزية وبـين الأسـطوريـة جعـل من هذه الرواية ذات تميز خاص بين روايـات الطاهـر وطّـار الـذي اتسم بالواقعية، والواقعية الاشتراكية أيضاً، وإن كـانت هذه الـرواية ـ كـما سنـرى ـ فيما بعـد لا تخرج عن إطـار الـواقعيـة مـن حيث معـالجتهـا لمشكلة جـادة وقائمـة في المجتمع العربي، وهي مشكلة العلاقـة بـين الحـاكم والمحكومـين. وتلك مشكلة واقعيـة مـطروحة في كـل ولايـة عربية، وفي كل إقليم عربي، عولجت في إطار رمـزي حينـاً، وفي إطـار أسطوري حيناً آخر، لكي تأخذ مداها وحجمها التأريخي العربي، فيما لو علمنا أن عمر هذه الإشكالية في التاريخ العـربي أربعة عشر قـرنـاً، وبـالتحديد مُـذْ تـولّى معاويـة بن أبي سفيان الحكم، وتبعـه تابعـوه، ومريدوه السياسيون إلى الآن. ومن هنا أخذت هذه الإشكالية إطارها الرمزي الأسطوري، لكي يضفي عليها الطاهر وطّـار طـابـع القـدم، والعمر الطويل في التاريخ العربي من ناحية. ومن ناحيـة أخـرى فـإن هذا الشكل الرمزي الأسطوري الذي وضع فيه الطاهر وطار مضمونه السياسي كـان هـدفـه ألاّ يحصر هـذه الإشكـاليـة التي تتحـدث عنهـا الـرواية في زمـان أو مكان معـين من الوطن العـربي، بل كـان هدفـه تعميم هذه الإشكالية في كل زمن عربي، وفي كل ولاية عربية.

و (الحـوات والقصر) تحكي قصـة «علي الحـوات» الصيـاد الـذي يسعى جـاهـداً لكـي يقـدم هـديـة إلى الملك عبـارة عن سمكـة أسـطورية، بعضهم يقـول إنها جنية تتكلم، وبعضهم يقـول إن الجن قد أرسلها لعلي الحوات الفقير، كتعبير عن فرحته وسروره بنجـاته من حـادث كـاد يودي بحيـاته، وكتعبـير عن شعوره بـالانتـماء لـوطنـه، وحـرصه أن يقـدم شيئاً من أجله، بـالـرغم من أنـه ينتمي إلى قـريـة (التحفظ) التي تكره القيام بأعمال من هذا القبيل تجاه الحاكم. ولكن علي الحوات لم يكترث لكسره لتقاليد قريته المتحفظة تجـاه هذا الـتزلف للسلطان، وقـرر إن هو اصـطاد سمكـة جميلة أن يقـدمهـا للسلطان، وكان له ما أراد. فحمل السمكـة ومر على القرى السبع التي يجب أن يجتازهـا لكي يصل إلى قصر السلطان. وواجه من أهـل هذه القـرى مشاعر وانفعـالات مختلفة، تجاه المهمة التي سيقـوم بها، وهي تقـديم السمكة الجميلة هدية للسلطان. وبعد طـول مشقة وعنـاء يصل عـلي الحـوات إلى القصر، ولكنه يكـون قد فقـد يده اليمنى بفعـل إخـوتـه اللصوص الثلاثة ـ مسعود، وسعد، وجابر ـ الذين يعملون في حاشية السلطان، وبالرغم من هذا فأنه لم يش بهم. وفقد السمكة الهدية التي يريد أن يقدمها للسلطان، ولم يستطيع أن يقـابل السلطان. فعـاد علي الحوات من حيث أتـى لكي يصطاد سمكة جديـدة. ويلقى معارضـة كـبيرة لهذا التصرف، من قبـل أهله وأقاربـه، لكنـه يمضي إلى سبيله، ويصطاد سمكة جديدة، ويحملها ثانية إلى القصر، ويمر في طـريقه إلى القصر بالقرى السبع: «قرية التحفظ» وهي قرية علـي الحـوات التي لا تتعاطى بالسياسة، وقرية «بني هرار» التي ترمز إلى الشر الدائم، ثم قرية «التصوف» التي قدم أهلها عذراءهم الناجية من الاغتصـاب من غـزوة سابقـة شنت على القـرية، لعـلي الحوات. وبعـد ذلك يـذهب الحوات إلى قرية «المخصيين» التي خصت كـافة الـذكور من أبنـائها، إظهاراً منها للولاء للسلطان. ثم يصل علي الحوات في النهاية إلى قريـة «الأعداء» التي تضم أعداء السلطان الذين يسعون إلى طـرد السلطان وتغيـير حكمـه. وهـذه القـرى مـا هي إلا رمـز لمختلف التيـارات والأحـزاب السياسيـة في العالم العربي، وما السلطان إلا رمـز للـنظام العـربي السياسي القـائم في العالم العربي. وأثنـاء ذلـك تقـطع يـده اليسرى بفعل من إخوته اللصوص أيضـاً، ولكنه يستمر في طريقه مع وفد من أهالي القرى السبع حتى يصل إلى قصر السلطان، فيقـطع إخوته لسانه خوفاً من أن يشي بهم، ويرمونه خـارجـاً، فيـأخذه رجـال القرية القريبة من القصر، ويعالجونه، فيتعافى، ويعود ساعياً إلى القصر لتقديم الهدية، والشكر، وبعـد أن استبدلت ثيـابه الـرثة بثيـاب تليق بمقابلة السلطـان أدخل قاعة كبيرة لا أحد فيهـا. ثم سمع صـوتـاً من خلف الستائر يدعوه أن يتكلم بما يريد، فتكلم علي الحوات، وبكى. وبعد ذلك تبين له أن الصوت لم يكن صوت السلطان، ولكنـه صوت إخوته جابر، وسعد، ومسعـود الـذين كانـوا يتعاقبـون في سؤال علي الحوات، ويسخرون منـه، ويفسرون قطع يـديه، لأنـه سرق بطيخـة كبيرة فحق عليه القصـاص، وحكم عليه بعـدل الملك، بقطع يـديه.

ويفسرون قطع لسانه لأنه تفوه بكلمات نابية لا تليق بمقام الجلالة، فقطع لسانه جزاء له، وعبرة لأمثاله. وفي النهاية يختفي علي الحوات ولا أحد يعلم أين اختفى، ولا إلى أي مصير انتهى. وتختتم الرواية بتكهنات عدة للمصير الذي آل إليه «علي الحوات»، وهو مصير رمزي أسطوري يتفق والبناء العام للرواية. ومن هذه التكهنات:

«أنه رفع من القصر بقوة خارقة. صارت السمكة التي كانت في إحدى برك القصر، حصاناً بسبعة أجنحة، امتطاه علي الحوات، وطار به إلى وادي الأبكار. وأن الجنية الشبقة أعادت له كل الأعضاء التي فقدها وتزوجته.

- ويقال إن القصر انهار بعد أن فكّ الرعاع الأسوار، واستولوا عليه بعد أن انهزم الجيش السلطاني، قبل أن يخرج لملاقاة الغزاة.

- ويقال إن دموع علي الحوات أغرقت القصر في فيضان، وأن جدران القصر، وكل صخوره، تحولت إلى ملح، وراحت تذوب وتذوب، فما إن فقأ الحراس عيني علي الحوات حتى انهار كل شيء ونجا علي الحوات، بفضل السمكة التي حملته على ظهرها وهربت به.

- وأخيراً يقال إن علي الحوات، ما إن فقئت عيناه حتى صار وهجاً ارتفع إلى السماء، ثم صار شمساً هبطت على القصر، فتحول إلى دخان أزرق، وعندما وصلت جيوش الانتقام لم تجد سوى الرماد».

وتجمع كل الأقاويل على أن القصر انتهى، وأن حلم المتصوفين تحقق. والمهم في حكاية علي الحوات أن أعداءه لم يستطيعوا أن يمنعوه من التعبير عن الخير الذي جاء ليسم العصر به. وتلك كانت آخر عبارات هذه الرواية.

إن (الحوات والقصر) رواية سياسية بالمقام الأول، تطرح - كما قلنا - إشكالية العلاقة بين الحاكم والمحكومين، هذه العلاقة التي تصورها هذه الرواية على أنها علاقة هزيلة، مقطعة الأوصال، نتيجة لغياب الحرية السياسية التي لا تصرح عنها هذه الرواية، والتي تكون السبب الأول في انعدام العلاقة السوية بين الحاكم والمحكومين، والتي تجلت في المظاهر التالية:

- إن الولاء للحاكم يتمثل في الابتعاد عنه. تقول الرواية على لسان الأهالي في قرية علي الحوات. . قرية «التحفظ»:

«الولاء للقصر يتمثل في الابتعاد عنه وتجنّبه سواء بالخير أو بالشر».

وهذا الموقف من المحكومين تجاه الحاكم، من أدنى درجات العلاقة بين الحاكم والمحكومين الذين انتهوا إلى هذه النتيجة بفعل افتقاد الحرية السياسية التي تمكنهم من الاتصال بالحاكم وإبلاغه بما يجيش في خواطرهم. وإلا فما هو سر القطيعة بين الحاكم والمحكومين، في أي زمان وأي مكان؟

- والصورة التالية تفسر سر القطيعة بين الحاكم والمحكومين، وهو غياب الحرية السياسية، وعدم استطاعة المحكوم قول الحق للحاكم، وإذا ما تجرأ على قول ذلك فسيكون مصيره طيران رأسه. وهذا ما حدث في القرية الثالثة التي مر بها علي الحوات في طريقه لمقابلة السلطان وتقديم الهدية له. فقد جاءت مجموعة من حرس السلطان إلى القرية لكي تعرف الشخص أو الأشخاص الذين قاموا بشتم السلطان، ودار الحوار التالي بين أهل القرية وحرس السلطان:

«انتبهوا جيداً. لا نقصد أحداً بسوء. فقط نريد الشخص الذي ذكر القصر بسوء. إما أن تبرزوه لنا كاشفين عنه، أو نفتك بأربعين منكم وننصرف. هذه أوامر القصر.

- لا أحد ذكر القصر بسوء.

- هناك من ألقى أسئلة على علي الحوات ووجه له نصائح تتضمن كلها الثلب بالقصر وأهله. لن نمهلكم، إما أن تعلنوا عنه، وإما أن نفتك بأربعين نفراً، دون تمييز. نعمل السيف كما صادف، حتى ينزل القصاص هنا.

- أنا هنا، أنا هنا. لقد شتمت القصر، وما زلت مستعداً لشتمه. إنه ظالم وجائر، وجلالته أسير للأعداء واللصوص. يسقط القصر، يحيا العدل.

طارت رقبته قبل أن ينهي جملته. تفرّق الفرسان. تفرق الناس. حمل علي الحوات سمكته وقصد القرية الرابعة في طريقه إلى القصر».

- والإشكالية السياسية القائمة في (الحوات والقصر) لا تقتصر على انقطاع الصلة بين الحاكم والمحكوم من جراء سلب الحرية السياسية فقط، ولكنها إشكالية قائمة من الظلم الواقع على الرعية، سواء علم به الحاكم أو لم يعلم. فإن كان يعلم فتلك مصيبة. وإن كان لا يعلم فتلك هي الطامة الكبرى. ومرد هذا الظلم الواقع على الرعية في النهاية إلى الصلة المقطوعة بين الحاكم والمحكوم، فلا يستطيع المحكوم أن يوصل صوته .للحاكم فيقع الظلم الذي لا يجد له من راد، في غياب القانون، وحضور حكم العسكر، والحاشية.

والصورة التالية التي تصور مجموعة من الغزوات السلطانية لقرية «التصوف» تشرح ذلك:

«لم تمر لحظات قلائل حتى كانت القرية محاصرة. انتشر حولها كالجراد رجال ملثّمون قدموا من جميع الجهات. طلبوا السلاح من أهل القرية. وقبل شهر هاجمها في رابعة النهار ألف فارس وفارس. لا يعرف أحد جنسهم ولا لغتهم ولا دينهم. كتّفوا الرجال بأسلاك نحاسية، وهجموا على النساء. افتضوا جميع الأبكار، ولم تنج سوى عذراء واحدة. من يومها قرر المتصوفون أن تفتض بكارة كل وليدة، من طرف الشيخ الملتحي، قبل أن تبلغ أربعة أسابيع.

الغزوة التي قبلها كانت من أبشع الغزوات حيث أمر الجيش الذي

نزل بالقرية أن يدفع كل مواطن في القرية ضريبة حياته وهي عبارة عن قنفذ».

- ويرد الطاهر وطار في جزء من روايته سبب إشكالية السياسة التي يقع فيها العالم العربي الآن إلى وجود هذا التمزق وهذه التفرقة، وعدم تحقيق الوحدة العربية، وهو ما يعبر عنه الطاهر وطار عند مرور علي الحوات بالقرية السادسة، من خلال اللوحة الروائية التالية:

«الرعية مشتتون، مبعثرون في قرى لا تربط بينها صلة، كل قرية على دين. كل قرية على عادات وتقاليد. كل قرية تعمل ما في وسعها لتعلن عن عدم تدخلها في الشؤون العامة. ما ينقص السلطة هو الوحدة، هو فكرة الوطن.

لو اتفق الربوب في السموات بينهم وتنازلوا لواحد منهم لتوحدت الرعية، ولو تمكن جلالته من أن يكون سلطاناً حقيقياً لتوحدت الرعية ولفرضت إرادتها».

- وفي (الحوات والقصر) نرى أن الأزمة السياسية بين الحاكم والمحكوم قد وصلت إلى أقصى درجات التردي والسوء بحيث فقد المحكوم كل جوانب إنسانيته، وتخلى عن كل شيء للحاكم، بفعل التهديد، والتعذيب، وكل الوسائل الممكنة، ولم يعد له من دور يمارسه، حتى العمل الجنسي تخلى عنه للحاكم، وهي قمة الانحطاط الإنساني الذي يمكن أن يصاب به محكوم في العالم.

وهذا هو صوت قرية «المخصيّين» يقول لعلي الحوات الذي طلب من أهل القرية أن يقدموا هدية للسلطان بمناسبة نجاته من حادث تعرض له، فقالوا له:

«اعلم يا علي الحوات أننا ما إن تقرَّبنا من القصر بجاريتنا المحظية حتى تقربنا بكل حلائلنا وبناتنا جواري مباحات للسلطان وحاشيته ولفرسانه ولحرسه. ولنقيم الدليل على إخلاصنا في ذلك أقسمنا على أن الأنثى في قريتنا لن توطأ من رجال منا، ولنثبت صحة ذلك، حكمنا على كل رجل فينا بالخصي».

- والطاهر وطار في هذه الرواية يرد أسباب الفساد إلى الحاكم الذي لا ينظر في شؤون رعيته، وهو في هذا المقام ينهج نهج معظم الكتّاب والمفكِّرين العرب في أن خراب المجتمع العربي مردّه إلى طبيعة الحكام الموجودين في العالم العربي، بينما هناك رأي - وأنا إلى جانبه - يقول إن سبب هذا التردي السياسي الذي يتخبط به العالم العربي لا يعود إلى طبيعة الحكام وحدهم، ولكنه يعود إلى التركيب الاجتماعي والثقافي للمحكومين، وأن المحكومين بالتالي هم السبب الرئيسي لهذا التردي السياسي الذي يتخبط به العالم العربي الآن. فلو كانت هذه النوعية من الحكام موجودة على رأس شعوب أكثر تقدماً ووعياً وثقافة من الشعب العربي، فهل كان باستطاعة الحكام أن يستمروا في حكمهم على الطريقة التي يحكمون بها الآن؟ إن الإجابة على هذا السؤال كافية لتحديد المسؤول عن الأزمة السياسية القائمة الآن في العالم العربي.

والطاهر وطار يأخذ أقصر الطرق إلى نقد الحياة السياسية، ويردد المثل الفرنسي الذي يقول: «إن أول جزء يفسد في السمكة رأسها» والطاهر يركز على هذا الرأس، ويأتي في هذه الرواية بأكثر من صورة ليدلل على أن سبب الكارثة السياسية التي يتخبط فيها الوطن العربي، وغياب الحرية السياسية يعود إلى طبيعة بعض الأنظمة السياسية القائمة:

«إن القصر يا علي الحوات هو القيادة العليا لكل عصابة سوء في هذه السلطنة.

إن القصر لا يمكن أبداً أن يعرف شفقة ولا عطفاً. العطف والشفقة لا يدخلان قلوب اللصوص إطلاقاً».

- وفي نهاية رواية (الحوات والقصر) يحمل الأهالي وصاياهم لعلي الحوات، وتعني بحدّ ذاتها حلولاً مختلفة للإشكالية السياسية التي تعاني منها القرى السبع، وتترجم في الوقت نفسه ما يجب القيام به حتى يتم الإصلاح السياسي. ومن هذه الوصايا:

«قال وفد قرية «الحظة»:

- يا علي الحوات، السكوت لا يعني سوى الانهزام.

قال وفد القرية الثانية:

- يا علي الحوات، من سار على الدرب وصل.

قال وفد القرية الثالثة:

- يا علي الحوات، يجب كشف الأعداء، السكوت عنهم جرم لا يغتفر.

قال وفد القرية الرابعة:

- ما دواء الشر إلا الشر، وما دواء الإهانة إلا الإهانة.

قال وفد قرية «الحظة»:

- يا علي الحوات، مهما كان الإخلاص للقصر فإن السكوت على أعدائه يضاهي عدم نصرته في حالة الشدة».

وهي كلها، كما هو واضح، دعوات للعمل الذي لا تستقيم الحياة والحرية بدونه.

* * *

إن هاجس الحرية العامة الذي عم روايات الطاهر وطار السابقة، قد انسحب على روايته الأخرى (عرس بغل - ١٩٧٥). ففي هذه الرواية ركز الطاهر وطار على مظهرين من الحرية: المظهر الاجتماعي والمظهر السياسي، وإن كان المظهر الاجتماعي، أو الحرية الاجتماعية التي أنضوت تحتها مسائل المرأة، والحب، والجنس، والأخلاق، قد احتلت الجزء الأكبر من المساحة السردية في هذه الرواية. وهذا عائد إلى أن الطاهر وطّار قد أفاض في تقديمه لإشكالية الحرية السياسية في رواياته السابقة، كما قدم إشكالية الحرية الفكرية من خلال رواياته السابقة تقديماً روائياً يتناسب وأهمية هذه الحرية، ودورها الحيوي في الحياة العربية المعاصرة.

إن (عرس بغل) رواية تعرض في مجملها يوميات ماخور من مواخير

الدعارة، في مكان ما من الجزائر، دون تحديد زمن هذا الماخور، هل كان قبل الثورة أو بعد الثورة. وهل كان بعد الاستقلال، أو قبل الاستقلال. وفي هذا الماخور يقال كل شيء عن الحياة، والمرأة، والدين، والسياسية، من خلال «الحاج كيان»، و«العنابية» التي تدير الماخور. فالماخور «سوق عامة» تتوفر فيه الحرية كما لا تتوفر في أي مكان آخر، وتستطيع أن تقول فيه ما تشاء في أي أمر من أمور الحياة، بلا حسيب ولا رقيب. فالماخور من هذه الزاوية مكان مثالي للحرية والاستمتاع بمباهجها. فأنت تستطيع أن تمارس الجنس كما تشاء، رجلاً كنت أو امرأة، وأنت تستطيع أن تنتقد فيه من تشاء من رجال السياسية، والدين، كما لا تستطيع أن تفعل في أي مكان آخر، وأنت تجد فيه ما لا تجده في الحياة العامة خارج أبوابه. وكأن الطاهر وطار يريد أن يقول لنا إن الإنسان داخل الماخور يستطيع أن يجد من الحرية العامة ما لا يستطيع أن يجده خارجه.

فإلى أي مدى تردت الأحوال العامة، واستلبت الحريات العامة في المجتمع العربي، بحيث لا يجد العربي غير الماخور لكي يستطيع أن يقول ما يريد قوله، ويفعل ما يريد فعله؟

فهل هذا هو السؤال الكبير الذي تريد أن تطرحه، وتجيب عليه رواية (عرس بغل)؟

إن رواية (عرس بغل) تطرح إشكالية الحرية الاجتماعية بشجاعة نادرة، وبشكل واسع من خلال لوحات ومشاهد وزوايا مختلفة، تصب كلها في محيط المرأة، وتسأل ماذا فعلنا بالمرأة التي يطلق عليها الطاهر وطّار في هذه الرواية اسم «المغبونة» التي أصبحت بضاعة تباع وتشترى، بالجملة والتقسيط؟

إن الإجابة على سؤال ماذا فعلنا بالمرأة تتجلّى من خلال الصور التالية:

١ ـ تقول «العنابية» مديرة الماخورة، وكبيرة العاهرات:

«هذا ماخور، وليس غير. البنات هنا يشتغلن، نحن جميعاً نشتغل، لنتغلب على هم الزمن».

فما هو «هم الزمن» العربي الذي دفع المرأة العربية إلى أن تتحول من إنسانة كريمة إلى عاهرة شقية؟

يجمع علماء الاجتماع على أن البغاء عملية جنسية تتم بين الرجل والمرأة خارج الشرعية الإنسانية تلبية لحاجة الرجل الجنسية أولاً، وتلبية لحاجة المرأة الاقتصادية ثانياً. ولنقرأ هذه العبارة جيداً لكي ندرك كيف:

إن الرجل يعيش لكي يمارس البغاء.

وإن المرأة تمارس البغاء لكي تعيش!

وهذا الواقع اللاإنساني عندما يصبح ظاهرة في مجتمع ما فإن هذا مؤشر لحقائق اجتماعية عدة أبرزها:

اختلال التوازن الاجتماعي.

سيطرة الذكورية أو البطركية على المجتمع. فمن المعروف أن تجارة البغاء هي في أيدي الرجال دائماً وهم الذين يسيطرون عليها. وما المرأة في هذه التجارة إلا أداة ولعبة في يد الرجل الذي يكسب من وراء المرأة المال واللذة في آن واحد.

غياب الحرية الاجتماعية نتيجة لغياب العدالة الاجتماعية. فالمرأة الفقيرة لا تختار حاضرها ومستقبلها. ولا حرية لجائع. وتؤكد الدكتورة نوال السعداوي في كتابها «الأنثى هي الأصل» أن النسبة العظمى من النساء اللائي يمتهن الدعارة هن نساء محتاجات إلى المادة، وأن العامل الاقتصادي هو السبب الرئيسي وراء انتشار ظاهرة البغاء.

تفشي البطالة بين الرجال والنساء على السواء.

تمسك المجتمع بالتقاليد والعادات القديمة التي كانت فيها الفتاة تهب نفسها جنسياً للإله الذي يمثله كائن مقدس.

سيطرة النظام الإقطاعي والرأسمالي على بعض المجتمعات التي ما زالت تأخذ بأخلاقيات هذين النظامين اللذين يسمحان بالبغاء ويباركانه. ففي أوروبا العصور الوسطى كان (السيد) الإقطاعي هو الذي يفض بكارة (الإماء) العرائس قبل زواجهن.

إذن فعندما قدم لنا الطاهر وطار هذا العالم من العهر من خلال ماخور العنابية، فقد كان في واقع الأمر يشير من طرف خفي إلى هذه الأسباب التي أدت بهؤلاء النسوة إلى امتهان هذه المهنة. وهو ما يفسر قول «العنابية» بأن الدعارة التي يمارسنها ما هي إلا للتغلب على «هم الزمان».

٢ ـ إن رواية (عرس بغل) تطالب بحل واقعي لمشكلة الدعارة. فالحل لن يتأتى كما تقول الرواية عن طريق أن يأتي الإمام وينشيء جيوشاً من القضاة والعدول والوعاظ، كما ينشيء جيشاً من جباة الزكاة، والجلادين والحراس، للقضاء على الدعارة والداعرات.

وتتساءل الرواية على لسان إحدى شخصياتها:

ـ أيها الإمام، بم تقنع الضالات في المواخير؟ ماذا تقول لهن؟ بأي مصير تتنبأ لهن؟

إنهن يقلن لك إن كل ذنبنا أننا كنا واقفات مع الواقفين على حافة الجرف، وأن الجرف هوى بنا.

وهذه العبارات تحمل في داخلها عقم الحلول التي يطرحها بعض رجال الدين لمشكلة الدعارة التي لن تحل في العالم العربي، والعالم الثالث عموماً، إلا إذا توافرت العدالة الاجتماعية، والحرية الاجتماعية، وتساوت المرأة مع الرجل في الحقوق والواجبات وقضي على بطالة الرجل والمرأة معاً، وتمتعت المرأة بحريتها الاقتصادية. وهذا هو الجرف الذي تتحدث عنه هؤلاء العاهرات والذي كان يجب أن يردم خوفاً من الوقوع فيه.

٣ ـ و (عرس بغل) ترد من طرف خفي سبب انتشار الدعارة، وفقدان المرأة لحريتها الاجتماعية ـ مع ملاحظة أن هناك تضاداً بين الحرية الاجتماعية وبين انتشار ظاهرة الدعارة، لا العكس كما يظن

البعض - إلى الازدواجية في الشخصية العربية التي تحدث عنها علماء الاجتماع، وعلماء النفس العرب، وقد ردّوا هذه الظاهرة إلى فقدان الحرية الشخصية، بحيث أصبح الفرد العربي يظهر ما لا يبطن، ويؤمن بعكس ما يفعل، ويفعل عكس ما يعتقد، وتأتي أفعاله مخالفة لأقواله، أو العكس. والصورة التالية التي ترصد تصرفاً من تصرفات «الحاج كيان» تشرح ما سبق أن قدمنا له:

«تكون الساعة العاشرة، أو العاشرة والنصف، يذهب الحاج كيان مباشرة إلى الحمام، تأتي الثانية عشرة. يسرع إلى المسجد، يصلي عدداً غير محدود من ركعات منفردات، قبل صلاة الظهر. يصلي عدداً جماعة، يتناول المصحف. يضعه أمامه .ينطلق في التراتيل،ويتعشى تمراً، ثم يواصل حتى الفجر، يغفو قليلاً، ثم يستأنف حتى الصبح، حتى ترتفع الشمس. يغادر الجماعة التي تحلقت حوله، يمرّ على لبان، يأكل تمراً ولبناً، ثم ينطلق نحو الماخور. . !».

وأما المحور الآخر من محاور الحرية التي تطرحها هذه الرواية عبر صفحاتها فهو محور الحرية السياسية المجدول مع محور العدالة الاجتماعية. ولكي يتمتع الطاهر وطار بحرية التعبير عن هذين المحورين المجدولين في محور واحد، استعار من تاريخ القرامطة (سموا بالقرامطة لأنهم كانوا يحاولون التقريب بين الناس، ومنهم من قال إنهم سموا بالقرامطة لأن زعيمهم حمدان كان قصير القامة، متقارب الخطوات) مشاهد محددة، وضمنها روايته، لتكون متكأ تأريخياً له، تساعده على بسط ما يود بسطه. وكان اقتطافه التاريخي هذا موفقاً باعتبار أن القرامطة الذين ظهروا في عهد الخلافة العباسية، في نهاية القرن الثاني للهجرة وبداية القرن الثالث، كانوا حركة إصلاحية، يمثلون التيار اليساري في الحركة الشيعية، بدأ نشاطها في سواد العراق، وامتد إلى اليمن والخليج العربي، ومن البحرين إلى مكة المكرمة. وقد قامت هذه الدعوة على قواعد سياسية واجتماعية ودينية في مرحلة من مراحل الخلافة العباسية سادتها الاضطرابات، وعمَّ فيها الظلم والفساد السياسي والاجتماعي، وسيطر التعصب الديني على نواحي الحياة. فجاءت الحركة القرمطية تجسيداً لآمال المقهورين، وتحقيقاً لحلم المسحوقين، وتحقيقاً لمطامح الفقراء والمغلوبين، في الحق، والعدالة. وقد لاقت الحركة القرمطية نجاحاً كبيراً في أوساط الفلاحين، والصناع، والعمال، وتميزت هذه الحركة بإقامة نظام مالي شديد الإتقان، والعناية، والانضباط، في الجمع والتوزيع والانتفاع به. من خلال نظام دقيق في الألفة، والإخاء، والعدالة الاجتماعية، ينص على المبادىء التالية:

- صهر كافة العمال والفلاحين والحرفيين في بوتقة واحدة.
- السيطرة الفعلية وبالتدريج على كافة الأراضي والملكيات الزراعية والصناعية والتجارية وجعلها خاضعة لإشراف مجلس الدعاة.
- تذويب الملكية الفردية عن طريق الضرائب التصاعدية.
- نشر العلم والمعرفة بين الجميع.
- إعطاء المرأة كافة الحقوق ومساواتها بالرجل، وإشراكها في الانتاج العام، وإشراكها في تنظيمات الدعوة. وكانت كل من علياء بنت رضوان، وسعدي بنت دندان، ورقية بنت زكرويه، وليلى بنت الجنابي، ممن اشتركن إلى جانب الشبان في الدعوة.

وقد قوبلت هذه الدعوة من قبل مفكري الخلافة العباسية بالرفض، فاتهمهم «أبو حامد الغزالي» باستغلالهم لجهل العامة، وتفسيرهم الدين تفسيراً مادياً، وربطهم بين العقائد والمصالح المادية، كما قابلتهم السلطة العباسية بالرفض والملاحقة لأنصارهم، وتعذيب زعمائهم، ومنهم «أبو الفوارس» الذي يقال إن الخليفة المعتضد أمر بأن تخلع أضراسه، وتخلع إحدى يديه، ويعلق باليد الأخرى في صخرة، ويترك على حاله نصف نهار، ثم تقطع أطرافه، ويضرب عنقه، ويشوه جسده.

ويقول بعض المؤرخين إن الحركة القرمطية كانت أول من طبق العدالة الاجتماعية في الإسلام، كما يشير الدكتور مصطفى غالب في كتابه (القرامطة بين المد والجزر - دار الأندلس - ١٩٨٣ - بيروت).

ويقتطف الطاهر وطار من التاريخ القرمطي تسع صفحات (١٠١ - ١٠٩) ليقدم لنا مشاهد من هذا التاريخ، ويركز على نقاط من هذه المشاهد تشدد على ضرورة المساواة بين الرجل والمرأة، وتحقيق العدالة الاجتماعية، والدعوة إلى ملء الدنيا عدلاً، كما ملئت جوراً، من أجل أن يأكل الجائع، وذلك من خلال حوار طويل بين مجموعة من القرامطة وزعيمهم حمدان، وكان ذلك حلماً، أو كابوساً تعرض له «الحاج كيان» عندما كان نائماً في المقبرة. وهذا مقطع من هذا الحلم أو الكابوس:

«أيها الجائع لك أن تأكل.

أكل الجائعون جميعاً. إلا أن الاتباع لم يكونوا صادقين، ماذا نفعل يا ابن عمي عبدان. أيها العالم المتفقه. لا يزال هناك من يجوع، ولا يزال هناك من يكسب. أهذا هو العدل الذي نعد به؟».

ومن الواضح أن الطاهر وطار قد جاء بهذا التضمين التأريخي لكي يخدم فكرة الرواية التي قدمت لنا عالم «الحاج كيان» و«العنابية» وباقي المومسات وسوق الدعارة العام، لكي تقول لنا إن المرأة لم تخلق داعرة، وإنما الذي دفعها إلى هذا المصير افتقاد العدالة الاجتماعية والحرية الاجتماعية في مجتمعها. وأنها بحاجة إلى قرامطة جدد يقيمون العدل، ويوزعون الثروات، ويساوون بين الرجل والمرأة في الحقوق والواجبات. وتلك هي الرسالة المختصرة التي تطمح الرواية إلى إيصالها للقارىء.

* * *

جاءت الرواية الأخيرة للطاهر وطار (تجربة في العشق - ١٩٨٨) كرواية خاتمة لرصد حركة التحرر الوطني في الجزائر من عام ١٩٦٢ - ١٩٧٩، وخاتمة أيضاً للمشروع الروائي الذي خطط له وكتبه الطاهر وطار في السبعينات. وقد تعمّد الطاهر وطار في هذه

الرواية الثورة على الأشكال الحديثة في الرواية المعاصرة، إلى درجة أنه جادل رائداً من رواد الرواية الحديثة في فرنسا «ميشال بوتور» في لقاء نظمه «معهد العالم العربي» في باريس عام ١٩٨٨، وأعلن رفضه الالتزام بشكل محدد، قائلاً بأنه يثور في كل مرة ينضج فيها موضوع ما في ذهنه، لا على شكل الرواية العام، وإنما على الأشكال التي صنعها هو بنفسه، فيحاول ابتداع شكل ينسجم مع المضمون، ولغة تتماشى مع الأجواء، ولذا فهو ينصح القارىء في روايته الأخيرة (تجربة في العشق) بأن يقرأ روايته بالطريقة التي تحلو له، دون التقيد بتسلسل فصولها. ولعل هذه التجربة الشكلية الروائية في الرواية العربية المعاصرة تحتاج إلى وقفة متأنّية، ودراسة عميقة ربما تقود النقاد العرب إلى وضع المدماك الأول لنظرية جديدة في الرواية العربية المعاصرة.

رواية (تجربة في العشق) من أكثر الروايات العربية المعاصرة صعوبة في التلخيص، لسبب بسيط هو عدم تسلسلها الحدثي. والرواية أصلاً تخلو من الأحداث الواقعية، وتمتلىء بالأفكار الكثيرة المشوّشة المتداخل بعضها في بعض. فهي تتحدَّث من خلال وزير للثقافة ـ على ما يبدو ـ ومستشار في الوزارة عن واقع الثقافة العربية وكيفية التعامل معها، وتتحدث عن المثقفين وسلوكياتهم، وتتحدث عن السياسة العربية وواقعها المرير، وتتحدث عن النضال الفلسطيني المسلح، والحل السلمي، واختطاف الطائرات، وعن مذابح أيلول، وعن أمريكا، والاتحاد السوفياتي، وإسرائيل، والصهيونية، والهجرة اليهودية إلى فلسطين، والشيوعية، والاشتراكية، والرأسمالية، والمخابرات الأمريكية، وتورد أسماء واقعية في الثقافة والسياسة العربية والعالمية: طه حسين، المعري، بشار بن برد، سهيل إدريس، غالي شكري، نزار قباني، عبد الله البردوني، محمود درويش، ناجي علوش، طراد الكبيسي، جورج حبش، نايف حواتمه، ياسر عرفات، أبو نضال، بيغن، دايان، لينين، كارل ماركس، نيتشه، تروتسكي، كاسترو، بينوشي وغيرهم.

ورواية (تجربة في العشق) تطرح من خلال صفحاتها كل الواقع العربي الراهن. إنها تتحدث عن كل شيء في هذا الواقع.. تتحدث عن الحرية، والثقافة، والمرأة، والكفاح المسلح، والنهضة والخير والشر، حديثاً متقطعاً حيناً، موصولاً حيناً آخر، حديثاً واقعياً حيناً، وحديثاً متداعياً حيناً آخر. وفي نهاية الرواية لا تستطيع أن تخرج بحقيقة كاملة عن موضوع متكامل، ولا تستطيع أن تخرج بشهادة مترابطة عن موضوع مترابط. فالأفكار منداحة انديـاحاً، والعبارات متداخلة، وفوضى الكلام المتعمدة تشتت الأفكار، وكأن هذه الرواية هي حال هذا العالم العربي الذي يتسم بالجنون والفوضى وتداخل الأفكار دون انتظام ولا ترتيب. أليس بطل هذه الرواية إنساناً مجنوناً، أو هو الجنون بعينه، فمن غير العالم العربي هذا المجنون الذي يتخبَّط منذ عشرات السنين في طريق لا يعلم إلى أين تؤدي به، وما هي آخرتها.

ولو أردنا أن نستخلص من هذه الرواية بعض الأفكار التي تشير إلى محاور الحرية ومباهجها لما استطعنا إلى ذلك سبيلاً. ذلك أن الأفكار في هذه الرواية كالأسماك الصغيرة التي تفلت من بين أصابع اليد، فلا هي تؤكل، ولا هي تنقل. ومن هنا تأتي أهمية هذه الرواية التي تقرأ، أكثر من أن تنقد، ولا يملك القارىء إلا أن يعيد قراءتها مرات ومرات، لا لصعوبة لغتها، فلغتها بسيطة وواضحة. ولا لعقدتها الشديدة، فلا عقدة في الرواية. ولا لشخصياتها المتعددة الغامضة، فشخصياتها قليلة وواضحة، ولكن للتشتت في الأفكار، وطغيان الفكرة على الأخرى، وكسرها من قبل فكرة أخرى، كما تكسر الأمواج بعضها بعضاً، ومن هنا فإن هذه الرواية غنية جداً للناقد الشكلاني الذي يود استخلاص القيم الفنية منها، ويدرس معماريتها المميزة.

بين الحداثة والاحداث
أو
بين الشعر الحديث والشعر المحدث

الدكتور أحمد بوملحم

لا بدّ قبل الخوض في التيّارات الجديدة في الشعر العربي خلال العصر الحديث، والنظر فيها من زاوية كونها أفرزت «حداثة»، أو أنها أفرزت «إحداثاً»؛ وإن شئنا بتعبير آخر النظر فيما أعطت التيارات الجديدة من شعر حديث أو شعر محدث، من التوقّف عند محطّات رئيسة في إطار تحديد فن الشعر في الجوهر كما هو لدى رموزه وأصوله، وهي: أرسطو من خلال «فن الشعر»، وهوراس في «فن الشعر» أيضاً، منتقلين بعد ذلك إلى التراث العربي، مستعرضين آراء ثعلب في «قواعد الشعر»، والأصمعي في «فحولة الشعراء»، والجاحظ في «البيان والتبيين»، وقدامة بن جعفر في «نقد الشعر»، والقاضي الجرجاني في «الوساطة بين المتنبي وخصومه»، وأبي حيان التوحيدي في «الإمتاع والمؤانسة»، وابن خلدون في «المقدمة».

ننطلق بعد ذلك للبحث في ماهية الشعر الحديث، هل هو فعلاً حديث أم محدث، ونرى مدى مطابقته لقواعد الشعر كما سنّها الأوائل، ملتفتين إلى آراء أئمة الحداثة من أمثال يوسف الخال من خلال «الحداثة في الشعر»، وأدونيس في «الشعرية العربية»، ونازك الملائكة في «قضايا الشعر العربي الحديث»، بالإضافة إلى آراء آخرين.

أولاً: ماهية الشعر

١ ـ الشعر كما يراه اليونان

يبدأ أرسطو (القرن الرابع قبل الميلاد) بتعريف الشعر بأنه نوع من أنواع «المحاكاة»[١]. وهو يعتبر جميع الفنون (شعر الملاحم وشعر التراجيديا والكوميديا والشعر الدثورمبي والصفر في الناي واللعب بالقيثار) تحدث بمحاكاة الوزن والقول والإيقاع، إما بواحد منها على الانفراد أو بها مجتمعة[٢]؛ فالضرب على القيثار يستعمل الإيقاع والوزن؛ والرقص يستخدم الوزن وحده؛ وأما الصنعة التي تحاكي باللغة وحدها منثورة أو منظومة فليس لها حتى أيام أرسطو تسمية[٣]، لكن الناس يلحقون كلمة الشعر بالعروض المقول فيه، فيطلقون اسم شعراء المراثي «الإليجيين» على فريق، واسم شعراء الملاحم (الأبي) على فريق آخر، فهم لا يرجعون في تسمية هؤلاء وأولئك الى المحاكاة بل إلى العروض دون تمييز بين محاك منهم وغير محاك، حتى لقد جرت عادتهم أنه إذا وضعت مقالة طبية أو طبيعية في كلام منظوم سمّوا واضعها شاعراً[٤]. لذا اقترح أرسطو تعريفاً جديداً للشاعر يتضمّن ضرورة الإتيان «بالمحاكاة في مزيج من الأعاريض»[٥]. وعندما يتساءل أرسطو عن سبب ولادة الشعر يجيب أن هناك سببين يعودان إلى الطبيعة الانسانية وهما: المحاكاة وتطوّر الأقوال أو عن سبب ثالث كهذين السببين[٦]. وتكون المحاكاة إما خيراً من الناس الذين نعهدهم أو شراً منهم أو مثلهم. ومن هنا تختلف التراجيديا (المأساة) عن الكوميديا (الملهاة). فالأولى تمثّل أناساً أفضل ممن نعهدهم والثانية تمثّل أناساً شراً ممن نعهدهم[٧]. وبالتالي نظم الأوائل قصائد التمجيد والمديح والبطولة والفخر، في حين نظم الآخرون قصائد الهجاء أو الشعر المضحك[٨].

وأمّا بشأن تطور عروض الشعر فيذكر أرسطو أن العروض تغيّرت من الرباعي (التروخائي)[٩] إلى الأيامبي[١٠]، إذ استعمل الرباعي أول ما استعمل لأن الشعر كان ساتيرياً[١١] وكان أقرب إلى الرقص، فلما أدخل الحوار في التمثيل اهتدت الطبيعة نفسها إلى العروض المناسبة[١٢]. ويرى بأن العروض الأيامبية هي الأليق بالحوار[١٣].

أثناء تناوله عناصر التراجيديا الستة: العبارة (نظم الأوزان)، والغناء، والقصّة (نظم الأعمال أو محاكاة الفعل)، والفكر، والأخلاق، وتهيئة المنظر «بيّن ضرورة الغناء (الموسيقى) ونظم الأوزان»[١٤]، «بيّن أن الأعاريض أجزاء للأوزان»[١٥]. وجاء في العبارة (نظم الأوزان) أنها من التعبير بواسطة الكلمات[١٦]. وأما الغناء فهو أعظم المحسنات الممتعة في صنعة المأساة[١٧]. وفي الفرق بين الشعر والتاريخ، يجعل أرسطو الشعر أقرب إلى الفلسفة، لأن الشعر يروي ما يجوز وقوعه في حين يروي التاريخ ما وقع بالفعل[١٨]. وبالتالي فإن الشعر أقرب إلى قول الكليات، ولذا فهو

أقرب إلى الفلسفة[١٩]. تطلّب أرسطو في الشاعر أن يكون صانعاً للقصص قبل أن يكون صانعاً للأوزان، لأنه يكون شاعراً بسبب ما يحدثه من المحاكاة[٢٠].

قبل أن ينهي أرسطو كتابه يتحدّث عن الأوزان وما يناسب كل عروض، فيثبت الوزن السداسي للملحمة، ويقول: «لو أن قصيدة روائية نظمت في وزن آخر أو في جملة أوزان لبدت نافرة قلقة، ذلك أن الوزن السداسي هو أرزن الأوزان وأبهاها. وأنه أكثر قبولاً للغريب والاستعارة، وهما بعض ما تتميّز به المحاكاة الروائية. وأما الوزن الأيامبي والوزن التروخائي فوزنان تشيع فيهما الحركة، فأحدهما مناسب للرقص والثاني مناسب للعمل»[٢١]. وأخيراً يستبعد أرسطو فكرة التوفيق أو المزج بين عدة أوزان في قصيدة واحدة[٢٢].

٢ ـ الشعر كما يراه الرومان

يضع هوراس (٨ ق.م)، في مجال تحديد ماهية الشعر، قاعدة «لكل مقال مقام، فليلزم الشعراء هذه الحدود»[٢٣]. والحدود التي يتحدّث عنها هي تلك التي سنّها القدماء أمثال هوميروس وأرخيلوكوس وكالينوس وغيرهم. يقول هوراس: «لقد أرانا هوميروس أي بحور الشعر يصلح لرواية مغامرات الملوك والأبطال وقصص الحرب الأليمة. في مبدأ الأمر كان يُعَبَّر عن الشكوى بأبياتٍ متفاوتة الطول (هكسامتر(*) وبنتامتر)(**)، ثم أصبحت هذه تعبّر كذلك عن الصلاة المجابة. والنحاة مختلفون في حقيقة أول من نظم المراثي المتواضعة، وما زال الأمر تحت الفحص. كما سلح الجنون أرخيلوتوس ببحر الأيامب(***) وهو ملك له، ثم استعارت هذه التفعيلة الكوميديا والتراجيديا على السواء، وذلك لصلاحيتها لنقل الحوار، «ثم لأن طبيعتها تلائم الناس في تصرفاتهم العملية. لقد اختصّت ربّة الشعر القصيدة الغنائية بذكر مآثر الآلهة، والفائز في حلبة الملاكمة، والجواد المجلي في السباق، ومتاعب الشباب، والخمر التي حرّرت شاربيها من عقالهم»[٢٤].

ينتهي هوراس إلى الاعتراف بأن الجمهور لن يحييه كشاعر إن قعد به العجز أو الجهل عن مراعاة الحدود التي ذكرناها أعلاه[٢٥].

ويعرف هوراس الأيامب بأنه «المقطع الطويل يعقب مقطعاً قصيراً، وهي تفعيلة سريعة. من هنا اكتسب الشعر الأيامبي اسماً آخر، هو الثلاثمتريات، وذلك لأنه وإن كان يشتمل على ست سكنات، فهو يتألّف من تفعيلة السبونذي(*****) الوقورة كيما يقع على الأذن موقعاً بطيئاً ثقيلاً»[٢٦].

وأرجع هوراس التسرّع والإهمال في النظم أو الجهل بالشعر إلى الحرية النسبية التي مارسها شعراء الرومان، فهو يقول: «ليس كل ناقد يستطيع أن يميِّز الشعر الرديء الموسيقى، فكان أن أدركت شعراء الرومان حرية غير محمودة»[٢٧]. واعتبر أن ربّة الشعر وهبت الإغريق النبوغ: «فعلى الإغريق جادت المقدرة على صياغة الكلام المكتمل الموسيقى، لأن نهمهم الأوحد كان للمجد»[٢٨].

وأما غاية الشعراء فهي إما الإفادة، وإما الإمتاع، وإما إثارة اللذّة وشرح عبر الحياة في آن واحد. واعتبر أن الشعر الذي ينال رضى الجميع ويضاعف مال الوراقين، ويعبر البحار ويعود على واضعه بأجلّ من الشهرة هو «ذاك الشعر الذي يمزج النافع للمجتمع عن طريق تسلية القارىء وإفادته معاً»[٢٩].

وينهي هوراس مقاله بطرح السؤال: هل القصيدة الناجحة نتاج الطبيعة أم الفن؟ هذه المسألة ما برحت تشغل الناس. وأما بالنسبة لهوراس فالمسألة محسومة: «فليس يتبيَّن ما يستطيع التحصيل أن يثمره من غير نفحة وافرة من الموهبة الفطرية أو الموهبة الفطرية من غير تحصيل. إن أحدهما يلحّ في طلب الآخر، ويعاهده على صداقة باقية»[٣٠].

٣ ـ الشعر كما يراه العرب الأوائل:

أ ـ يعالج الجاحظ (٢٥٥ هـ) موضوعات الشعر في تضاعيف مؤلفاته الكثيرة ومن بينها **البيان والتبيين، والحيوان والرسائل**.

ويولي الجاحظ الأهمية في الشعر «لإقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، ولصحة الطبع ومتانة السبك. فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»[٣١]. ولم يقم الجاحظ أهمية للمعنى: «فالمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي»[٣٢]. وأهمل الجاحظ عنصر العاطفة[٣٣]، إلا إذا كان يقصد بكثرة الماء: العاطفة، وهو تأويل قد يكون حظه من الصحة قليلاً. ولا يقبل الجاحظ في عِداد الشعر ما هو غير مقصود بحدّ ذاته. فإذا ألقينا الكلام على عواهنه فجاء موزوناً فلا يعني ذلك أنه شعر، إذ: «كيف يكون هذا شعراً وصاحبه لم يقصد إلى الشعر»[٣٤]. كما لا يقبل الشعر المنسوب إلى ما قبل الهجرة بأكثر من قرنين[٣٥].

بإيلاء الوزن الأهمية الأولى أدخل الجاحظ السجع أو القصيد والرجز والمزدوج في عداد أنواع الشعر[٣٦].

وانطلاقاً من موقفه في مواجهة الشعوبية يرى أن عامة العرب أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى من المولدة النابتة الذين ليسوا عرباً أقحاحاً، ولكنه لا يرى للقدامى من الشعراء فضلاً على المولدين إلّا بالأسبقية[٣٧]. ويرى أن الفرق بين القديم والمولد هو الفرق بين الطبيعة «والنشاط وجمع البال»[٣٨].

وينفي الجاحظ أثر البيئة أو الوراثة في الشاعرية، فالشاعرية هبة من الله سبحانه وتعالى يضعها كما يشاء في البلاد والأعراق والأشخاص[٣٩].

وعند الإجابة عن غاية الشعر يجد الجاحظ ثلاث فوائد للشعر، فائدة للشاعر المادح وفائدة للممدوح؛ وفائدة الشاعر: إظهار العبقرية والموهبة وكسب الجوائز، وأما فائدة الممدوح فترجع إلى تخليد مآثره على مرّ الأيام. والفائدة الثالثة هي في الإشادة بالمثل العليا

كالمروءة والكرم والشجاعة، فهي فائدة اجتماعية أخلاقية[٤٠].

وأما في علاقة الشعر بالوزن والموسيقى فهو يرى وزن الشعر من جنس وزن الغناء، ويرى العروض من نوع الموسيقى، ويعرّف الغناء بأنه شعر مكسو نغماً[٤١]. ويربط الجاحظ العروض بالنغم واللحن فيقول: أصول الآداب.. أربعة: النجوم... والهندسة... والكيمياء... واللحون ومعرفة أجزائها وقسمها، ومقاطعها ومخارجها ووزنها، حتى يستوي على الإيقاع ويدخل في الوتر... ولم يزل أهل كل علم فيما خلا من الأزمنة يركبون مناهجه، ويسلكون طريقه، ويعرفون غامضه... خلا الغناء... إلى أن نظر الخليل البصري في الشعر ووزنه، ومخارج ألفاظه، وميّز ما قالت العرب منه، وجمعه وألّفه، ووضع فيه الكتاب الذي سمّاه العروض... فلمّا أحكم وبلغ منه ما بلغ، أخذ في تفسير النّغم واللحون، فاستدرك منه شيئاً، ورسم له رسماً احتذى عليه من خلفه... وكان اسحاق بن ابراهيم الموصلي أول من حذا حذوه... واجتمعت له في ذلك آلات لم تجتمع للخليل بن أحمد قبله، منها معرفته بالغناء... ومنها حِذقه بالضرب والإيقاع، وعلمه بوزنها...»[٤٢].

ب - حكم الأصمعي (١٢٣ هـ ؟) بالفحولة في الشعر لامرىء القيس لأنه «أولهم كلهم في الجودة، له الحظوة والسبق وكلهم أخذوا من قوله واتبعوا مذاهبه»[٤٣]. وحكم لطُفيل الغنوي، وهو الذي كان يُسمّى في الجاهلية بالمحبّر لحسن شعره، بالفحولة لأنه «غاية في نعت الخيل... وهو جيّد الصفة للخيل جداً». كما حكم بفساد شعر مزرِّد أخي الشمّاخ لأنه: «أفسد شعره بما يهجو الناس»[٤٦]. وكان أبو حاتم لا يقدم على الأعشى أحداً لأنه قال في كل عروض وركب كل قافية»[٤٧]. وأسقط الأصمعي الحُوَيْدرة من قائمة الفحول لأنه «لو قال مثل قصيدته خمس قصائد لكان فحلاً..»[٤٨]. ولم يعط حكماً بحق جرير والفرزدق والأخطل لأنهم «إسلاميون». وفي مكان آخر يردف الأصمعي القول بأن الأخطل «لو أدرك يوماً واحداً من الجاهلية ما قدمت عليه جاهلياً ولا إسلامياً»[٤٧]. ووصف شعر لبيد بن ربيعة بأنه: «طيلسانٌ طَبَرِيّ يعني أنه جيِّد الصنعة وليس له حلاوة»[٤٩]. واستبعد الكميت بن زيد لأنه «مولد»[٥٠]. واعتبر ذا الرمّة حجة لأنه «بدوي، ولكن ليس يشبه شعره شعر العرب»[٥١].

إذا جاز لنا أن نستنبط موازين الأصمعي في الشاعرية من خلال أحكامه على فحولة هؤلاء وجدناها تارة في الأولية والحظوة والجودة في نعت الخيل أو الحرب أو المرأة... وطوراً لأن الشاعر قال في كل عروض وركب كل قافية، أو لأنه حُرم بالعكس من رتبة الفحولة نظراً لقلّة إنتاجه. ثم يردف هذه المعايير بمعيار الجاهلية والبداوة. إذن هي معايير شكلية تتناول الأولية والكمية.

ج - وجد ثعلب (٢٠٠ - ٢٩١ هـ) قواعد الشعر في جزالة اللفظ واتساق المعنى.. وعرف الجزالة بأنها تكمن فيما: «لم يكن بالمغرب المُسْتَغْلِق البدوي، ولا السِّفساف العاميّ، ولكن ما اشتدّ أسرُه، وسَهُلَ لفظه، ونأى واستعصب على غير المطبوعين مَرامُه، وتُوهِمَ إمكانُه»[٥٢]. كما عرف اتساق النظم بأنه الشعر الذي «طاب قريضُه، وسلم من السِّناد، والإقواء، والإكفاء، والإجازة، والإيطاء وغير ذلك من عيوب الشعر، وما قد سهل العلماء إجازته من قصر ممدود، ومدّ مقصور»[٥٣]. ورأى أن أقرب الشعر من البلاغة وأحمده عند أهل الرواية «المعدَّل من أبيات الشعر»[٥٤]، ثم تأتي بعدها: «الأبيات الغر»[٥٥]. وتتبعها: «الأبيات المحجلة»[٥٦]. ورابعها «الأبيات المُوضَّحة»[٥٧]. وأبعدها من عمود البلاغة وأذمّها عند أهل الرواية: «الأبيات المُرَجَّلة»[٥٨].

وقد لاحظ «نولدكه» الطابع المدرسي في تقسيم الكتاب ومنهجه. فإن ثعلباً ينظر إلى فصاحة اللفظ من ناحية وإلى خلوّ الشعر من العيوب من ناحية ثانية بالإضافة إلى بعض الشواهد على أنواع من التعبيرات الصائبة، أو التعبيرات المعيبة كميزان لقواعد الشعر.

د - يرسل قدامة بن جعفر (٣١٠ هـ/٩٠٧ م) التعريف الأكثر شهرة مع أنه الأكثر تعرّضاً للنقد ألا وهو: «حدّ الشعر الجائز عمّا ليس بشعر: قول موزون مقفّى يدلّ على معنى»[٥٩]. ويتابع فيشرح التعريف الموجز: فقولنا قول دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر. وقولنا موزون: يفصله عمّا ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا مقفّى: فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف، وبين ما لا قوافي له، ولا مقاطع. وقولنا يدلّ على معنى: يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن، مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك، من غير دلالة على معنى». ويمضي قدامة حتى نهاية الكتاب وهو يفصل حدّ محاسن كل عنصر من العناصر البسيطة المذكورة وعيوبه، أو محاسن هذه العناصر ومساوئها إذا ائتلف بعضها مع بعض.

وإذا ما انتقلنا إلى القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (٣٦٦ هـ) في «الوساطة بين المتنبي وخصومه» وجدناه يعرِّف الشعر بأنه علم من علوم العرب، «يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه»[٦٠]. ويضيف أن «من اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرِّز»[٦١]. ويستوقفنا هذا التعريف المتميِّز المتقدّم. فالشعر علم من علوم العرب، ونحن نقسم الكتابة إلى علم وأدب، ونجعل الأدب شعراً ونثراً، ونفرِّق تفريقاً واضحاً بين العلم والأدب من حيث العاطفة والخيال والصنعة في اللغة. ثم يحاول الوقوف على أسباب الشعر التي تحسِّن وتبرز هذا العلم فيجدها في ثلاثة أمور وعامل مساعد؛ والأسباب هي: الطبع

والرِّواية والذكاء. وأما العامل المساعد فهو الدُّربة التي تشكِّل قوة لكل واحد من أسباب الشعر. في حين حدَّد أرسطو سببي توليد الشعر في: «المحاكاة وتطوير الكلام المعقول»، أو بكلام الجرجاني بالرواية والدربة مهملاً الطبع والذكاء. ويرى الجرجاني أن الشعر يختلف باختلاف طبائع البشر، ويتأثر بالحضارة والبداوة[٦٢]. ويجعل الجرجاني التفاضل بين الشعراء في شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والغزارة بداهة وكثرة الأمثال وشوارد الأبيات وتحصيل عمود الشعر ونظام القريض[٦٣]. ويضيف أن العرب لم تكن تحفل بالجناس والمطابقة والبديع والاستعارة[٦٤].

هـ ـ إذا أردنا استعراض آراء أبي حيان التوحيدي (٤١٤ هـ) وجدنا خلاصة الأمر عنده أن الكلام إما أن يكون شعراً من عفو البديهة، وإما نثراً من كدّ الرؤية، وإما مركباً بينهما؛ أما الشعر فهو أصفى غرضاً ولكنه أبعد عن العقل؛ وأما النثر فهو أشفى غليلاً ولكنه أقل اقتراباً من الحسن. ويرى أن الشعر: «داخل في حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف»[٦٥].

ويرى الشعر موسيقى ويأخذ بتعداد أفضال الموسيقى على الشعر: «والغناء معروف الشرف، عجيب الأثر، عزيز القدر، ظاهر النفع في معاينة الروح، ومناغاة العقل، وتنبيه النفس، واجتلاب الطرب، وتفريج الكرب، وإثارة الهزّة، وإعادة العزّة، وإذكار العهد، وإظهار النجدة، واكتساب السلوة، وما لا يحصى عدده»[٦٦].

ويؤكِّد التوحيدي على فكرة النظم التي وضع أسسها الجاحظ وبلغ بها عبد القادر الجرجاني مرتبة الكمال كنظرية لتحديد ماهية البلاغة في كتابه «دلائل الإعجاز». وينفرد بتعبير خاص به، فهو يجعل «النظم في الشعر» يقابل «السياقة» في الحديث؛ يقول: «فإذا لقيها (يعني المعاني المبسوطة في النفس) الفكر بالذهن الوثيق والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة، والعبارة حينئذ بين وزن هو النظم للشعر، وبين وزن هو سياقة الحديث»[٦٧].
ويحدّ التوحيدي الشعر بالقريحة والطبع والذوق، فهو يقول: «يجيش به صدره، ويجود به طبعه، وصحّ عليه ذوقه»[٦٨].

و ـ يقسّم ابن خلدون (٧٧٩ هـ) لسان العرب وكلامهم على فنّين: الشعر المنظوم وهو الكلام الموزون المقفّى، والنثر وهو الكلام غير الموزون[٦٩]، ويؤكِّد على ما يسمِّيه «بالصناعة الشعرية»، ويقصد بها: «المنوال الذي يُنْسَجُ فيه التركيب أو القالب الذي يُفْرَغُ فيه، ولا يُرْجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن الصناعة الشعرية، وإنما يُرْجَع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيّرها في الخيال كالقالب والمنوال. ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب... فيرصّها فيه رصّاً كما يفعله البنّاء في القالب أو النسّاج في المنوال»[٧٠].

يؤكِّد ابن خلدون على الوزن والقافية من جهة وعلى الصناعة الشعرية من جهة ثانية، ولكنه لا يلبث أن يستدرك عنصراً كان قد فاته ألا وهو الاستعارة والأوصاف. فيعرِّف الشعر بأنه: «الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصَّل بأجزاء متّفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به»[٧١].

عمود الشعر عند ابن خلدون هو في الكلام البليغ والاستعارة والوزن، والروي، واستقلال كل جزء عن غيره، والجري على أساليب العرب المخصوصة. ويولي ابن خلدون الأهمية الكبرى للوزن والروي للفصل عن النثر، ثم تلي الاستعارة والأوصاف من حيث الأهمية، وقبل هذين الركنين تأتي ضرورة كون الكلام بليغاً لأن ذلك يُعتبر جنساً. وهو لا يهتمّ للمعنى «لأن المعاني تبع للألفاظ»[٧٢]. وصناعة النظم والنثر هي في الألفاظ لا في المعاني؛ وأما الوسيلة التي بها يحاول امتلاك ملكة الكلام في النظم والنثر إنما يحاولها في الألفاظ «بحفظ أمثالها من كلام العرب»[٧٣]. وهو في الفكرتين تبع للجاحظ في قوله: إنما المعاني مطروحة للجميع وأن الإجادة تكون في الدربة والحفظ. ويضيف ابن خلدون أن جودة النظم تكون على «قدر جودة المحفوظ»[٧٤].

نجد أصداء هذه الآراء لدى ابن الأثير في «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر»، وابن طباطبا في «عيار الشعر»، والمرزوقي في «شرح الحماسة»، وابن رشيق في «العمدة»، والباقلاني في «إعجاز القرآن»، والمعرّي في «رسالة الغفران».

نخلص إلى القول إن النظم عماده الوزن ولا غنى عنهما في الصناعة الشعرية، يتفق في ذلك المؤسِّسون في الغرب: أرسطو وهوراس، مع المؤسِّسين في الأدب العربي بدءاً بالأصمعي وانتهاءً بابن خلدون. فما الذي حدا بكثير ممن طرقوا أبواب الشعر في الأدب العربي منذ مطلع القرن العشرين حتى اليوم للخروج على عمود الشعر الذي يحد الشعر ويخرج منه كل من خرج عليه؟

ثانياً: الشعر «المحدث»

١ ـ لماذا هو «شعر مُحْدَث»؟

تعدَّدت أسماء «الشعر» الذي خرج على عمود الشعر، فمنهم من أطلق عليه اسم الشعر الحديث مقابل الشعر القديم، ومنهم من أسماه «الشعر الحر» مقابل الشعر المقيَّد بالوزن والقافية، ومنهم من أسماه «الشعر المرسل» لأنه أقرب إلى الترسل منه إلى النظم، وقديماً كانوا يقسِّمون الأدب إلى «ترسل وشعر». ومنهم من أسماه اللامنتظم مقابل المنتظم والنظم، ومنهم من أسماه «مجمع البحور» مَقابل الشعر الذي يقوم على بحر واحد، ومنهم من أسماه «الشعر الجديد» كالشعر الحديث، لأنه تغلب عليه الجدّة؛ ومنهم من أسماه «شعر النثر» وهي تسمية قريبة من تسمية «الشعر المرسل»، لأن الغالب عليه طابع النثر، ومنهم من أسماه «الشعر الأبيض» ترجمة حرفية للتعبير Versblane. وكلٌ يدافع عن الاسم الذي أطلقه، والشائع على ألسنة هؤلاء الشعراء اسم «الشعر الحديث» وهي التسمية المحبَّبة إلى أنفسهم.

بعد إجالة النظر في هذه التسميات نجدها لا تنطبق كثيراً على المسميات. ولذا نقترح اسماً جديداً يحيط بمختلف أنواع هذا «الشعر» وأساليبه، وأغراضه هو «المُحْدَث»[٧٥]. فإذا عدنا إلى المعاجم والاشتقاق اللغوي وجدنا أنها اللفظة الأنسب والأوسع شمولية والأدقّ دلالة.

«المُحدَث» لغة: جاء في لسان العرب «المُحْدَث» الأمر المبتدع نَفْسُه وهو الأمر الحادث المنكر الذي ليس بمعتاد ولا معروف في السنّة (في مادة حدث). في حين أن الحديث نقيض القديم. وكل حديث سيصبح قديماً بعد مرور الزمن عليه. أما «المُحْدَث» فيبقى «محدثاً» ولو مرَّ الزمن عليه لأنه يتضمَّن معنى الابتداع والمنكر والخروج على السنّة المعروفة.

و«الشعر» الذي نحن بصدده مبتدع بمعنى أن فيه ابتكاراً. وهو «منكر» لأنه تحدَّى القائم من الشعر فأنكره الكثير من الناس حتى إن اللجنة التحكيمية التي شُكِّلت في مصر لتقويم القصائد بمناسبة النصر في معركة السويس سنة ١٩٥٦ رفضت النظر في قصائد «الشعر الحديث» لأنها لم تعتبرها شعراً، وهي لجنة مخوَّلة التحكيم في «الشعر». وهو أخيراً «شعر» يخرج على السنّة المعروفة في «الشعر» وهذا ظاهر للعيان باعتراف أصحابه وخصومه على حدٍّ سواء.

وإذا قارنّا هذه اللفظة بالأخريات وجدناها تفضّلها جميعاً.

أطلق البعض تسمية اعتبرها جامعة مانعة ألا وهي الشعر المنثور أو «النثر الشعري»، لكن هذه التسمية رفضها كثير من مؤيدي هذا النمط، وهي لا تشمل جميع أصناف الانتاج الجديد. فبعضه موزون غير مقفًّى، أو موزون على بحور عدة، أو هو موزون على تفعيلات تختلف عدداً عما تعارف عليه المؤسِّسون.

وسمَّاه العقَّاد بالشعر السايب، وهي تسمية غير دقيقة، فلفظة السايب تعني الذي لا يعرف له مالك ولا مسؤول يرعاه. وهذا الانتاج يصدر عن أشخاص معروفين ومشهورين وله مؤسساته التي ترعاه، كمجلة «شعر» و«جماعة أبولو».

وسمَّاه البعض «شعر العمود الجديد» أو شعر «الشكل الجديد»، وهي تسمية غير دقيقة، لأننا قد نعثر على «قصائد» لا عمود لها، أو ليس لها شكل واحد تسير على هديه؛ بل هي كأي نثر سبقها من قبل، ليس لها عليه ميزة جديدة.

وسمَّاه الجارم «الطمطماني»[٧٦] نسبة إلى الطمطمانيّة وهي العجمة. والطمطماني هو الأعجم الذي لا يُفصح. ودُفِعُ علي الجارم إلى هذه التسمية رفض اللجوء بكثرة إلى الرموز والأساطير والمعميات من الأمور.

كما سمَّاه عزيز أباظة «السرطاني» تشبيهاً له بالمرض الخبيث المميت تارة ومدرسة «هذيان المحمومين» وهي مدرسة الجيل الناهض من الشبَّان[٧٧]، من ضمن رؤيته لأربع مدارس هي:

- المدرسة المتأثِّرة بالثقافة الانجليزية (محمد السباعي، وعبد الكريم شكري، والعقَّاد والمازني).
- المدرسة المتأثِّرة بالثقافة الفرنسية (مطران، وناجي، وأبو شادي).
- المدرسة الأصيلة التي يتزعمها العملاق أحمد شوقي.
- فضلاً عن مدرسة رابعة تشبه هذيان المحمومين وهي مدرسة الجيل الناهض من الشبَّان.

٢ ـ تصنيفات الشعر «المحدث»:

أشهر المصنِّفين لإنتاج «المحدث» محمد مندور وعزيز أباظة ونازك الملائكة والبصري وموريه.

أ ـ **محمد مندور والهمس**: يرى محمد مندور تيَّار البعث الأدبي على أساس العودة إلى الشعر العربي الأصيل ـ القديم في عصور ازدهاره، ورائد هذا البعث الشاعر محمود سامي البارودي، وقد اقتفى أثره وتابعه كل من شوقي وحافظ والجارم وعبد المطلب وينهي محمد مندور السلسلة بالشاعر عزيز أباظة.

وإلى جانب هذا التيار هناك تيار التجديد بشعبتيه، شعبة جماعة الديوان (العقَّاد والمازني وشكري)، وشعبة أبولو (وعلى رأسها أحمد زكي أبو شادي).

ويتبيَّن محمد مندور ملامح مدرسة «الشعر المهموس» سنة ١٩٣٩ من خلال نصوص من الشعر المهجري؛ وهو شعر لا خطابة فيه، و«يجد نماذجه في شعر ميخائيل نعيمة وعريضة»[٧٨].

ب ـ **نازك الملائكة والتفعيلة**[٧٩]: ترى الملائكة وجود أربعة أساليب:

ـ أسلوب البيت المؤلَّف من شطرين متساويين في عدد تفعيلاتها؛ قوام الشطر الواحد فيه إما تفعيلتان كما في الهزج والمضارع، وإما ثلاث كما في الكامل والسريع، وإما أربع كما في المتقارب والبسيط.

ـ أسلوب الشطر الواحد: تفعيلاته ثابتة العدد عبر القصيدة كلها، ويكون له ضرب واحد، ومنه ما يسمَّى في العربية بالأرجوزة.

ـ أسلوب الشعر الحر: شعر يجمع بين وزنين اثنين من دائرة واحدة هما الهزج والرمل. ومن المباح أن يكون له أكثر من ضرب واحد.

وتستطيع أن تمثل هذا التقسيم بالصورة التالية:

- الشعر العربي
  - أسلوب الشطرين
  - أسلوب الشطر الواحد
    - الشطر المتغيّر الطول
      - ذو الوزن الواحد
      - ذو الوزنين ((البند)
    - الشطر الثابت الطول (الأرجوزة)

ج ـ **البصري وأصواته المستتة**[٨٠]: يسمع البصري بعد نازك الملائكة بثلاثة أصوات، تصل إلى مرتبة المدارس وهي:

ـ الصوت الأول: صوت محمود أمين العالم الذي تأثَّر أشدّ التأثُّر بفيشر في كتابه **الاشتراكية والفن**. اعتبر محمود العالم أن الشعر الحر هو نتيجة تطور طبيعي للشعر العربي في مرحلة جديدة من مراحل حياتنا الاجتماعية. فالشعر الحر يمثِّل القضايا العامة من خلال التجارب الشخصية الذاتية؛ ومسائله الصياغية تكمن في التفعيلة الواحدة وانعدام التقفية، أو التقفية المتراوحة، والحوار الجانبي، والتعبير بالصور. ويرى محمود العالم أن الشعر الحر يستطيع إزالة الازدواجية بين الحس والفكر، واستخدام الأجواء والتعابير والمصطلحات الشعبية. وقد دعا العالم إلى ضرورة استعانة الشعر بالألفاظ المستمدّة من الأساطير والفنون الشعبية وإلى التخلّص من التعابير المنحوتة المتوارثة.

ـ الصوت الثاني: صوت مجلة «شعر» البيروتية، ورموزها يوسف الخال، وأدونيس، وتوفيق صايغ، وجبرا ابراهيم جبرا، وخالدة السعيد، ومحمد الماغوط، وفؤاد رفقة، وخليل حاوي، وقد توزَّعوا بين شاعر وناقد. ولعب الخال وأدونيس دور الرائد والموجِّه، وادّعى هذا الصوت أنه كرَّس الطابع الإنساني وحرَّر الشكل من كل شرط أو قالب.

ـ الصوت الثالث: نهج نهجاً وسطاً بين العمودية والتحرّر. ورائدا هذا النهج هما يوسف الخطيب ومحمد جميل شلش. وخلاصة رأيهما أن الموسيقى الشعرية يجب أن تكون حصيلة نقيضين: الذوق الموروث (الوزن والقافية)، والذوق المبدع الذي يخلق الأسلوب الخاص والقدرة على التوزيع. ويدعوان إلى جمع الرجز والرمل والهزج في عمل واحد متساوق النغم أسمياه «الكرمل» (**العيون الظمأى إلى النور**، ص ٩). ونجد هذه الظاهرة بارزة بشكل واضح في ديوان شلش **الحب والحرية**.

وأما الأصوات الثلاثة الأخرى الخافتة التي لا تصل إلى درجة المدرسة فهي:

ـ صوت الشعر الوجودي الذي نادى به د. عبد الرحمن بدوي.

ـ صوت موسيقى النبر الذي نادى به د. محمد النويهي.

ـ القصيدة الهندسية التي تكتب على شكل دوائر ومثلثات وأشكال هندسية أخرى وربما برموز رياضية، ورائدها المهندس قحطان المدفعي في ديوانه فلول.

د ـ **موريه**[٨١]: **عبري يتابع الشعر الحر العربي: رصد موريه خمسة أنماط من الشعر الحر هي:**

ـ نمط أبي شادي، وشيبوب، وأبو حديد، وبدوي، وفيه استخدام عدة بحور عربية ترتبط ببعض أوجه الشبه، ونادراً ما تنقسم الأبيات إلى شطرين. ووحدة القصيدة تقوم على الجملة التي تستغرق ما تشاء من التفعيلات، وقد تختفي القافية أو تستخدم بشكل غير منتظم.

ـ نمط شوقي بغدادي وحسن الظريفي: استخدما البحر بشطريه، كما استعملا البحر تاماً ومجزوءاً ولكنه لا يمتزج بغيره في مجموعة واحدة من الأبيات، وتغير البحر والقافية في هذا النمط سريع وغير منتظم.

ـ نمط السحرتي ويتضمَّن اختفاء القافية وانقسام الأبيات إلى شطرين وعدم انتظام في استخدام البحور.

ـ نمط محمد منير رمزي أقرب إلى الشعر الحر الأميركي، ونلاحظ فيه اختفاء القافية، وعودة التفعيلات إلى الأوزان العربية التقليدية.

ـ نمط باكثير وغنام والحسَن، ويقوم على استخدام بحر واحد في أبيات غير منتظمة الطول، ونظام التقفية غير منتظم.

لقد عالج موريه الشعر الجديد في مقالتين: الأولى بعنوان الشعر المرسل في الأدب العربي الحديث، وقد رأى فيه الشعر الموزون غير المقفّى، والثانية بعنوان الشعر الحر في الأدب العربي الحديث: أبو شادي ومدرسته. وقد رأى الأنماط الخمسة أعلاه تحت العنوان الأخير.

٣ ـ مميزات «المُحْدَث»:

أ ـ ما له: يزعم «المحدثون» أن القافية وموسيقاها ليستا ضرورتين من ضرورات الشعر، وأنهما على العكس من ذلك تحدّان من المعاني وتضطرّان الشاعر إلى إخضاع عواطفه وأفكاره. وفسّروا خلوّ الشعر العربي من «الشعر القصصي والدرامي والملحمي» بعقبة القافية الكأداء التي تمنع من الخوض في غمار هذه الفنون العالمية. وظنَّ بعضهم أن باستطاعة الشعر العربي اجتياح الدراما والملحمة والقَصَص إذا أهملت القافية. ويعتقد الزهاوي أن القافية «عضو أثري قد بقي من كلمات كان يكرِّرها في آخر كل بيت النادب في المناحات والمتحمِّس في الحرب والصدام يوم تولَّد الشعر في عصوره الجاهلية الأولى، ولا بدّ من زواله بالتمام لعدم فائدته اليوم، ولتقييده الشعر فلا يتقدَّم حرّاً كبقية الفنون» (الزهاوي، **السياسة الأسبوعية**، ٢، ص ٧٨، سنة ١٩٢٧، مقال بعنوان حول النثر والشعر، نقلاً عن موريه، **حركات التجديد**، ص ١٢). ويكرِّر هذه الأفكار أدونيس بعد نصف قرن عندما يقول: «الشعر يفقد كثيراً بالقافية، يفقد اختيار الكلمة، وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتناغم... ربما جاءت القافية زائدة يمكن الاستغناء عنها دون الإساءة إلى القصيدة» (أدونيس، **مقدمة**، ١٦٥). وكان سليمان البستاني قد سبقهما إلى هذا الموقف عندما قال: «القافية مملّة، وتقييد غير ضروري في شعر الملاحم والقصص الشعري» (البستاني، **الإلياذة**، ١٠١ ـ ١٠٢).

ويعتقد أدونيس أن في قوانين الخليل «إلزامات كيفية تقتل دفعة الخلق أو تعرقلها، فهي تجبر الشاعر أحياناً أن يضحّي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواصفات وزينة كعدد التفعيلات» (المصدر عينه أعلاه).

كذلك يتهم أنصار الشعر «المحدث» الوزن التقليدي بأنه يجرّ الشاعر إلى استخدام أسلوب وإيقاع وتكتيكات تضرب بجذورها في أعماق عقله الباطن، وتملي عليه الإيقاع والمعجم والأسلوب، وتغلبه على إبداعه وشخصيته... حتى الشعراء الكبار من أمثال شوقي ومطران عندما يعالجون موضوعاً واحداً، مستخدمين بحراً واحداً يعبّرون عن الموضوع بكلمات وأفكار واحدة.

كذلك تسيء القافية واعتبار التضمين عيباً إلى الشعر لأن الشاعر يضطر إلى أن يعبّر عن فكرة تامة في كل بيت منفرد باستخدام قافية في نهاية كل بيت مستقل. وبالتالي تصبح القصيدة وكأنها مجموعة وحدات منفصلة لا وحدة من الموضوع والتجربة والفكر.

ويزعم هؤلاء أن الشعر المرسل ذو إيقاع جديد لم يكن يعرفه الشعر المقفّى.

ويتابع بعض أنصاره أن «عنصر التنسيق الصوتي المجرَّد الصرف الذي تكفله التفعيلة العروضية (التي حلّت محل البحر) قد حاز خاصية موسيقية جوهرية هي ذلك الإيقاع الناشىء عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر (اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ٦٦).

وتضيف نازك الملائكة «أن وراء الشعر «الحر» الرغبة في الجديد وليست قسوة عمود الشعر وصرامته، وإلّا لما ذهب المعرّي وغيره إلى الزيادة في القيود» (الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ١٣).

ويفذلك أدونيس دواعي «الإحداث» بما يلي: «التغيّر لا الثبات، الاحتمال لا الحتمية، ذلك ما يسود عصرنا، والشاعر الذي يعبّر تعبيراً حقيقياً عن هذا العصر هو شاعر الانقطاع عما هو سائد ومقبول ومعمَّم، هو شاعر المفاجأة والرفض، الشاعر الذي يهدم كل حدّ، بل الذي يلغي معنى الحد...» (أدونيس، **مقدمة**، ١١٧).

ويدَّعي أدونيس في مرحلة الاندفاع أن ملامح قيّمة تحقَّقت في النتاج الجديد منها:

- تجاوز الماضي في الأشكال والمقاييس والمفاهيم؛ لقد فقد الماضي قدسيته.
- الطرافة ويعني بها انعدام السوابق المماثلة، فكانت الفرادة وتخلّص الشعر من المنطق والتعلم والسرد.
- الإبداع والتحرّر من نظام الجمالية الخارجية... ولم يعد الشعر نوعاً تحدِّده أصول وقواعد موضوعية بشكل مسبق.
- التخييل أو التصوّر وهو الملمح الأساسي الرابع ويعني به القوة الرؤيوية التي تستشفّ ما وراء الواقع. (أدونيس، **المقدمة**، ١٣٤ ـ ١٣٩).
- استبدال الحكمة بالتساؤل، أي استبدال المعطي بالبحث. وقد نجم عن ذلك استبدال القناعة والصبر بالقلق والخوف واليأس، والرجاء، والأمل، والتمرّد.
- أصبح الشعر شعر الأرض، أصبح شعر الإنسان وقضايا الإنسان في المقام الأول.
- رفض النموذج ورفض الشكل الثابت الاتجاه نحو الشكل المتحرِّك.
- ينظر الشاعر «المحدِث» إلى الزمن نظرة جديدة: كان الماضي مقدّساً لأنه هو الأصل، وأما الحاضر والمستقبل فانحطاط وابتعاد عن النموذج الأصلي، في حين أن الشاعر الجديد يرفض الزمن المغلق، ويبني زمن الانفتاح والتغيير، يبني التاريخ.
- كانت الغنائية فردية وهي تتجه مع الشعر الجديد إلى الغنائية الكونية.
- كان الشعر غناءً وتأمّلاً ضمن إطار جزئي، وهو يحاول في الإطار الجديد أن يمثِّل تجربة شاملة ترتبط بالخلق، والتغيير، لا بالصناعة والوصف (أدونيس، **المقدمة**، ١٢٨ ـ ١٣٠).

كذلك تخيَّل البعض أن الشعر الجديد يستتبع لغة جديدة لتواكب الجوانب الجديدة في الحياة، لأن اللغة أداة إيصال، ولذلك وجب على الشاعر أن يبدع لغة توصل الإبداعات في الحياة. فهناك ضرورة

اتحاد بين اللغة والوجود، وبالتالي كانت الفرادة في معنى اللفظ ظاهرة من ظواهر الشعر الجديد (حجازي، **لم يبقَ إلّا الاعتراف**، ص ٣٣ ـ ٣٤، نقلاً عن اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص ١٧٣ ـ ١٨٦).

وانبرى بعضهم يفلسف الغموض في الشعر كميزة من ميزات الشعر الجديد ويفرّقه عن الإبهام، ليصل إلى القول بأن الغموض صفة راسخة في طبيعة التفكير الشعري. من هنا ارتبط الغموض بالاستعارة التي ارتبطت بالأسطورة والخرافة، وفي الخرافة كل مميزات المجاز التي تعني المبادلة بين صفات الكائنات الحيّة وغير الحية (اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**).

وتحدث بعض النقّاد عن الرمز والأسطورة وموقعهما من الشعر الجديد فوصل الحدّ بهم لتصنيف الشعراء على أساس الرمز، فبعضهم سيزيفيّون وبعضهم أبولونيون. وهذا ما فعله جليل كمال الدين في كتابه **الشعر العربي الحديث وروح العصر** (اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ٢٠٥). وأهم الرموز والأساطير التي وردت على ألسنة هؤلاء الشعراء هي: السندباد، وسيزيف، وتموز، وعشتروت، وأيوب، وهابيل وقابيل، والخضر، وعنتر وعبلة، وشهريار، وهرقل، والتتار، وسقراط، وأوديب، وأبو الهول، وحكاية نوم علي في فراش النبي ليلة هجرته، وبروموثيوس، وديونيسوس، وأبولون.

باختصار ادعت الحركة الجديدة أنها تهدف إلى تحرير الشعر من الموسيقى الجبرية، ومن حتمية البحور، ووثنية القافية، كما قادت عصياناً ضد كل العادات والأنماط اللغوية والبلاغية، وغيّرت هندسة القصيدة فلم يعد البيت الشعري المنعزل أساس العمل الشعري، واتخذت القصيدة شكل سهم يتجه نحو الأعماق (قباني، **قصتي مع الشعر**، ١٧٥ ـ ١٨٢). ويحمل هذا السهم إحساساً عارماً بالشعبية والوطنية والرسالة. وقد اتسم هذا الإحساس بالقلق والحيرة والشك والعذاب والسخرية، وروح العطف على الخاطئات، وصوفية الغزل، (نعمان فؤاد، **الآداب**، ك ٢ ١٩٥٥، ٤٢ ـ ٤٧)، ليصل الأمر عند رمزيْ الحركة (يوسف الخال وأدونيس) للاعتراف بالوصول إلى حائط مسدود، وهذا الحائط هو اللغة الفصحى، فلا بدّ لمتابعة الطريق من تحطيم هذا الحائط، أي بمعنى آخر لا بدّ من تحطيم الفصحى ومباشرة النظم بالعامية.

ولم تكتف الحركة بهذه الدعوى بل اعتبرت نفسها مرحلة تطورية طبيعية لعروض الشعر العربي لا حركة هجينة مقتبسة عن الشعر الغربي، وهي لم تعالج المضمون وإن كان هو الحاجة الملحّة التي دفعت إلى اختراعه، ولم تدرس وحدة الموضوع وإن كانت هي الحافز القوي لإبداعه، وهي مرحلة طبيعية لأنها وريثة إرهاصات الشعر المهجري وجمعية أبولو (الملائكة، **قضايا**، ١٣ ـ ١٤).

ب ـ **ما عليه؟**: عرض رجل على الأصمعي ببغداد شعراً رديئاً، فبكى الأصمعي. فقيل له: ما يبكيك؟ قال: يبكيني أنه ليس لغريب قدرٌ. لو كنت ببلادي بالبصرة ما جسر هذا الكشحان (داء يصيب الكشح ما بين الخاصرة إلى الضلع والخلف) أن يعرض عليَّ هذا الشعر وأسكت عنه (المرزباني، **الموشّح**، ٥٦١).

حال الأوساط الأدبية العربية الأصيلة شبيه بحال الأصمعي، تعرض عليها بإلحاح نماذج الشعر «المحدث» وهي غريبة في وطنها العربي الكبير، لا تملك الرفض، لأن «المحدث» يتمتّع بمنابر في كل مكان يكاد يأخذ الطريق على الشعر الأصيل، عبر سيل يتدفّق يجرف أمامه كل من يقف في وجهه، رغم أن الذوق العربي لم يستسغ هذا «الشعر» حتى الآن وبعد مرور ما يزيد على نصف قرن من تاريخ نشوئه. وتعترف نازك الملائكة، إحدى رائدات هذا التيار في إحدى مراحله، بأن أغلب الأوساط الأدبية والفكرية التي يعتمد عليها «تتحدّث عنه بازدراء وسخرية»، وتحاول أن تضلّل موقف الجمهور المقاوم له باختلاف طبيعة «الشعر الحر» عن طبيعة أسلوب الشطرين، وبإهمال الشعراء الجدد (الملائكة، **قضايا**، ١١٧ ـ ١١٩).

وللدلالة على الحالة المزرية التي استقبل بها الناس «الشعر الحر» نورد هذا الحوار المعبِّر الذي دار في بيت نازك الملائكة بعد نشر أول قصيدة لها من «الشعر الحر» هي قصيدة «الكوليرا»:

إحسان: إن عشّاق الشعر الأوروبي سيفهمونها.

أبو نزار: ما هذا الشعر الجنوني، إنه هذيان، أين الوزن، أين القافية، ما معنى الموت، الموت، الموت؟

نازك: هل تعني أنك لم تفهم فكرة القصيدة؟

أبو نزار: الفكرة تصويرية لا بأس بها، ولكن هذا الوزن المبتكر لم **يطربني**، وأنا لم **أفهمه**، اسألي أمّك!.

أم نزار: لقد قرأت القصيدة اليوم، وقلت لها إنها **أشبه بالشعر المنثور**، مع أنها لا تخلو من وزن غريب.

إحسان: اكتبي عليها أنها من الوزن الفلاني ليصدِّقوا!

نازك: إن الجمهور سيضحك منيٍ، ولكني واثقة أن هذه القصيدة ستكون بداية عصر جديد في الشعر العربي.

أبو نزار: من يقرأها؟! أنا والعراقيون الذين اعتادوا رصانة المتنبّي وجزالة البحتري؟ **إنك لن تستطيعي الخروج على الذوق العربي**، فأنت واحد والأمة ملايين.

نازك: قولوا ما شئتم، أقسم لكم أني أشعر اليوم بأني قد منحت الشعر العربي شيئاً ذا قيمة (نازك، **قضايا**، ١٢ ـ ١٣).

تهاجم عائلة نازك شعرها، وهي عائلة مثقّفة، متفتّحة، من المفترض أن تتعاطف مع ثمرة إنتاجها وتدافع عنها. وجدنا العكس، فهي تهاجم هنا الشعر من حيث خلوّه من الوزن والقافية

ومن حيث الغموض في الفكرة، وترداد ألفاظ على شكل الهذيان، ويتهم أيضاً بضعف الموسيقى وبقربه من النثر وبعده بشكل عام عن الذوق العربي.

كذلك يتفق نزار قباني مع الأجواء التي تتحدَّث عنها نازك الملائكة، ويقول: «الشاعر الحديث يقف في قارة والناس يقفون في قارة... بينهما بحار من عقد التعالي والغرور وعدم الثقة... إن ثلاثة أرباع شعرائنا الحديثين يمارسون، عن قصد أو عن غير قصد، إقطاعاً فكرياً وشعرياً جعلهم منفيّين خارج أسوار الذوق العام وحولهم كائنات خرافية تتكلَّم لغة أخرى... لماذا يرد البريد قصائد شعرائنا الحديثين إليهم؟ لأنهم نسوا عنوان الشعب... إنهم عاجزون عن الوصل والتواصل... عاجزون عن تحويل الشعر إلى قماش شعبي يلبسه كل الناس (نزار قباني، **قصّتي مع الشعر**، ص ١٥٦ - ١٦٤).

لماذا نبحث عن أدلّة تظهر نبوّ الذوق العام عن الشعر «المحدث»، وأكبر دليل عليه أن الشاعر «المحدث» هو ذاته لا يستطيع أن يتذكَّر إحدى قصائده، في حين أن القصائد الأصيلة تتردَّد عبر وسائل الإعلام. ما زلنا ونحن في نهايات القرن العشرين نجمع تراث شاعر من أفواه الناس المحبِّين لهذا الشاعر، أليس في هذا دليل كاف للتفريق بين ما هو شعر وبين ما ليس بشعر؟ لقد ألقيت هذه الحجة في إحدى جلسات الحوار (وكنت في وضع صعب)، فأجابني محاوري وكان من أنصار الشعر «المحدث»: إليك مقطوعة للماغوط! فأثار إعجابي وقلت: هل من مزيد؟ فقال: ربما إذا حاولت جهدي عليَّ أستطيع أن أستذكر بعض مقطوعات هذا الشعر. لكني وبعد هذا الاستشهاد برجل يتذوَّق «المحدث» ويروي بعض مقطوعاته، أؤكِّد على أن الشاذ إنما يبرهن على صحة القاعدة.

ويردّ خصوم المحدث على حجج أنصاره بما يلي:

- ما يدّعيه أنصار الجديد عرفه التراث العربي عبر العصور، فالتجربة الشخصية يعبِّرون عنها بالعنصر الشخصي، والكلمات الجديدة كانوا يعبِّرون عنها بالألفاظ المولدة، والموضوعات الجديدة عبَّروا عنها بالأغراض الجديدة، والتحرّر من الأوزان عبَّروا عنه بالتوشيح والزجل والبند والفوها والكان ما كان... والمدارك الوثنية والأساطير والخرافات موجودة في شعر كل عصر، والتضمين وإن عُدَّ عيباً كان منتشراً عبر التاريخ (فروخ، **هذا الشعر الحديث**، ٢٢٥ - ٢٣٠). إن ما يدَّعيه «المحدث» إذن من فضائل قد عرفه الشعراء من قبل.

- الحرية البرَّاقة تنسي «المحدث» ما ينبغي ألَّا ينساه من قواعد. فهو غير ملزم باتباع طول معيّن لأشطره، وهو غير ملزم بأن يحافظ على خطة ثابتة في القافية، بل يجب أن يلغيها، فتخلب لبّه السهولة التي يتقدَّم بها ويقع خارج الشعر.

- بحجة التفتيش عن موسيقى داخلية، يُكتب كلام غثّ مفكَّك، فيخلو الشعر من الموسيقى المبنية على الوزن والقافية ولا يتوافر فيه بديل يخفي العيوب.

- التدفق، وهو مزية يراد به الخلاص من الوقوف عند البيت الشعري. لكن هذا التدفق يجعل النصّ غالباً خلواً من الوقفات الشديدة الأهمية... الأمر الذي يؤدي إلى الطول الفادح وصعوبة الختم (الملائكة، **قضايا**، ٢٨ - ٣٤).

- فشل «المحدث» في الشعر القصصي والملحمي، والدرامي، وعلى العكس من ذلك استطاع أحمد شوقي وخليل اليازجي ونجيب الحداد وأباظة وغيرهم ولوج باب الفن المسرحي بالشعر الأصيل. وإذا كان هناك انحسار في كتابة نصوص مسرحية شعرية فالسبب في ذلك انحسار عالمي في ذلك ليحلّ النثر مكان الشعر في المسرح. والأدب العربي قلَّد الغرب في هذا الباب، فكان لا بدّ من أن يتأثَّر بهذا الانحسار.

- فشل «المحدثون» في إيجاد معجم شعري حديث بديل عن المعجم الشعري القديم، والنجاح النسبي الذي لاقاه المهجريون يعود إلى اقتباسهم وتأثرهم بالبيئة الحضارية المتقدِّمة بإبداعاتها وابتكاراتها على جميع الصعد. أضف إلى ذلك أنهم قبسوا الطقوس المسيحية عبر عودتهم إلى العهد القديم الذي تمثَّلوه وهذَّبوه لمسايرة القرن العشرين، هذا الأمر الذي لم يكن بمستطاع المقيمين لبعدهم عن مراكز الإبداع والابتكار في الحضارة العالمية. عجيب أمر من يطالب بمعجم شعر جديد ونحن ما زلنا نراوح مكاننا نعيش على فتات الحضارة الغربية وعلى بعض ما يشعّ من زوايا حضارتنا السحيقة! كيف نبدع لغة جديدة ونحن لا نبدع على جميع الصعد؟ أليست اللغة أداة للتعبير والوصل والتواصل؟.

- يرى أدونيس أن في الشعر الجديد تضخّماً يرافقه ضجيج فارغ، فيه انحسار بالطرافة، وبحث عنها بمختلف الوسائل، وفيه إلى ذلك زيف كثير بأشكال مختلفة، ثم إن الاستحداث صار لدى البعض طقساً، صار بحدّ ذاته المقياس الوحيد والقيمة العليا، لتكن القصيدة مستحدثة ولا يهم ما يكون، لا يهم ما تشهد له أو تراه أو تعبِّر عنه... هذا يولِّد إشكالاً يشارك في بلبلة الآراء وإفساد التذوّق... ويعوز أكثره أبسط أدوات الشاعر: الكلمة والإيقاع. (أدونيس، **مقدمة**، ١٤١).

لذا وصل عبد الواحد لؤلؤة إلى هذه القناعة: «الشعر «الحر» أقلّه جيِّد وأكثره رديء، والجيِّد منه غير كافٍ لإعطاء صورة واضحة المعالم، أراني مضطراً لرفع الجلسة انتظاراً لمزيد من الدلائل» (لؤلؤة، **البحث عن معنى**، ١٦٦).

- إن غياب القافية يخذل روح التوقّع عند القارىء، إذ يقطع الاتساق الإيقاعي، ويحطِّم التوازي والتوازن بين الأبيات، كما يقود

إلى الإطناب، ويجمع بين الأبيات في سلسلة واحدة من الوحدات المفكّكة (مورية، حركات، ٥١ ـ ٥٤).

ـ ويطالعنا العقّاد بنظرية قوامها الفطرة، يعلّل بها فشل الشعر المرسل. يقول: «سواء رجعنا بتحليلنا ذلك إلى وحدة القصيدة عندنا وعندهم أو إلى أصل الحداء في لغتنا وأصل الغناء في لغاتهم، أو إلى غلبة الحسيّة في فطرتنا وغلبة الخيالية والتصوّر في فطرة الغربيين، فالحقيقة الباقية أننا نحن الشرقيين نلتذّ بشعرهم المرسل، ولا نفتقد القافية فيه، وأننا ننفر من إلغاء القافية عندنا... ليس من اللازم أن نتعمّد مجاراتهم أو يتعمّدوا مجاراتنا في كل إطلاق وتقييد، ولهم دينهم ولنا دين. (العقّاد، ويسألونك، ٦٥، نقلاً عن مورية، حركات، ٥٥ ـ ٥٦).

٤ ـ عوامله ودوافعه

ثلاثة عوامل ودوافع كان لها الدور الأساسي في خلق الشعر «الحر المحدث»:

ـ الاتصال بالغرب.

ـ الانسياق مع السهولة والشعرنة العربية.

ـ الأغراض السياسية.

أ ـ الاتصال بالغرب: يبدو أن ظاهرة «الشعر المحدث» وليدة الانفتاح على الغرب وأدبه؛ على الرغم من أن هذه الظاهرة تجد بعض قدراتها في التراث العربي (الموشّح، الزجل وما ينسب إلى أبي نواس وأبي العتاهية من شعر ليس على أوزان العرب المتعارف عليها). إذ إن طلائع الشعراء «المحدثين» هم الذين تأدّبوا بأدب الغرب، والذين لم يتصلوا بأدب الغرب أو كان اتصالهم به سطحياً كان تأثرهم سطحياً، فللدلالة على ذلك يكفي أن تستعرض أسماء من نظم «المرسل» و«الحر» لتتأكّد من صحّة هذه المقولة. فإذا تجاوزنا مراش حسون الحلبي[٨٢] سنة ١٨٧٠، أول رائد خرج على قواعد الشعر العربي في عصر النهضة بترجمته لفصل من العهد القديم بشعر «مرسل»[٨٣]، لنصل إلى أمين الريحاني وأعضاء الرابطة القلمية في المهجر[٨٤]، وإذا تركنا جماعة الرابطة القلمية فإننا نعثر على جماعة أبولو التي تأسّست بعد وفاة جبران وتوقّف الرابطة بسنتين تقريباً (١٩٣٢ ـ ١٩٣٥). وعلينا أن نتجاوز جميل صدقي الزهاوي[٨٥]، لنصل إلى أبولو[٨٦]، لأن تأثّر الزهاوي كان سطحياً على الرغم من ثورته العارمة على القافية وتنظيره للشعر المرسل القائم على التخلّي عن القافية. فجماعة أبولو التي توالى على رئاستها كل من أبي شادي وأحمد شوقي وخليل مطران شديدة التأثّر بالغرب وأميركا.

بعدها تتابع الشعر «الحر» المحدث على ألسنة عبد اللطيف السحرتي[٨٧] سنة ١٩٣٦ ولويس عوض[٨٨]، وبشارة الخوري، وقيصر المعلوف، والشطي، وعبد اللطيف الشهابي، وفي سنة ١٩٣٩ نجد نوري الراوي وعبد الرزاق حبيب وحسيب الكيالي[٨٩]. وفي سنة ١٩٤٣ نجد علي أحمد باكثير[٩٠]، ثم كانت القفزة الكبرى على يد الشاعرين العراقيين نازك الملائكة وبدر شاكر السيّاب[٩١] سنة ١٩٤٧، ونبلغ نهاية المطاف مع يوسف الخال وأدونيس في مجلة «شعر»[٨٩]. وبعدها يعلن الاثنان عن الوصول إلى الطريق المسدود، ويدعو أحدهما بصراحة إلى «اللغة المحكيّة»[٩٢]. إن هذه الأسماء التي ذكرنا أو الأسماء الأخرى التي لم ترد في هذه اللائحة، ورأى نزار قباني أنه خطأ تاريخي وأخلاقي أن لا نضع في قائمة الثوار اسماً كالياس أبي شبكة وبشارة الخوري وأمين نخلة وصلاح لبكي ويوسف غصوب وسعيد عقل وفوزي المعلوف، وعمر أبي ريشة، وعلي محمود طه، وابراهيم ناجي[٩٣]. ويضيف إليها مورية أسماء حسن الظريفي وحسين غنام...

هذه اللوائح يطغى عليها صيغة التلمذة على الغرب، وكلنا عيال على الغرب. لكن منا من تأثّر وبدا التأثر واضحاً من خلال التقليد المباشر فكان «الشعر المرسل والحر المحدث».

كيف بدا التأثر بالغرب؟

يظهر أثر الغرب من خلال تكرار أسماء كبار شعراء الغرب في نتاج «المحدثين»، ومن خلال اعترافاتهم. فأسماء وتمن، وباوند، واميلي ديكنسون، وايدت ستويل، وتي. أس. اليوت، ودبليو ا. ح. أودن، وربما أمبسون، وديلن توماس وغيرهم معروفة جيداً بين شعرائنا. حتى الذين ينكرون هذا التأثر هم متأثّرون بشكل أو بآخر يقول لؤلؤة: «إن تطوير شكل القصيدة في شعر نازك الملائكة قد جاء من عوامل مشتركة في ثقافتها أبرزها في نظري الاطلاع المحدود على بعض الشعراء الإنكليز، فهي قد وجدت في تطوير شكسبير لتوزيع الأبيات وتغيير القوافي مثلاً باعثاً إلى معاملته في قصائدها الأولى التي كتبت بما سمّته «الشعر الحر» والذي بلغت نسبته ثلث قصائد ديوانها الأول، وزادت هذه النسبة في الديوانين التاليين. ووجدت في مقطوعة سبنسر التي استعملها بايرون شكلاً آخر ممكناً في سبيل التجديد. ومقطوعة سبنسر تسعة أبيات، ثمانية منها من الوزن الخماسي والبيت التاسع من الوزن السداسي التفعيلات، وقافية المقطوعة اتبعت الترتيب التالي:

أ، ب

أ، ب

ب، ج

ب، ج

ج

تنتهي المقطوعة إذن بالقافية (ج). من هنا يعتبر لؤلؤة أن تأثير الغرب بادٍ في نازك الملائكة. وإذا كان هذا الحال مع نازك الملائكة الرائدة المرتدّة التي فهمت «الشعر الحر بأنه أسلوب في ترتيب تفاعيل

الخليل، وهو جارٍ على قواعد الخليل، ملتزم قواعد العروض العربي كل الالتزام، وكل ما فيه أنه يجمع الوافر والمجزوء والمشطور جميعاً، وليس ابتداع بحور جديدة أو تحريراً من قيد القافية، ولا امتزاجاً بين بحور مختلفة أو التنويع فيها»[94]، فكيف برائد شارد يتخطّى جميع الحدود والحواجز كما هو الحال مع يوسف الخال، المنظّر والمؤسِّس لمجلة ناطقة بلسان جماعة «المحدثين». يقول يوسف الخال: «في أميركا اتصلت بالأجواء الأدبية المعاصرة فاكتسبت المفهوم الجديد للشعر، هذا المفهوم الذي عملت على التبشير به بعد عودتي إلى بيروت عام ١٩٥٥، والذي أنشأت مجلة «شعر» للتعبير عنه وتطبيقه على الشعر العربي. ومن أهم اتصالاتي هناك اتصالي بعزرا باوند[95] (وكان ما يزال محجوزاً في المستشفى لنشاطه الفاشي مع موسوليني عندما كان في إيطاليا)، فقد كان له أنصار في نيويورك كما في كل مكان»[96].

أظن أنه بعد هذا الاعتراف المباشر لم تعد قضية التأثر بالغرب تهمة تلصق بهذا التيّار، بل هي حقيقة ظاهرة للعيان.

ظهر التأثر بالغرب عن طريق شحن الصور والإيحاءات والتراكيب اللغوية التي أخذت طريقها إلى أذهانهم إما من خلال ثقافتهم وإما من خلال ترجماتهم من تلك الآداب الإنكليزية والأميركية والفرنسية. ففي شعر لويس عوض صدى التصوّف المسيحي أو شعرِ التقوى وشكل مقطوعة سبنسر... وفي دعوة يوسف الخال إلى تبنّي المحكية والابتعاد عن الفصحى صدى للشاعر «ورد زورث» الذي أعلن صراحة أن لغة الشعر يجب أن تقترب من لغة الكلام العادي، وأن الشكل في القصيدة يجب أن يتحرّر ما أمكن من قيود تؤثّر على المضمون، ولذا نجده يغيّر كثيراً في نظام القوافي ويعتمد على الشعر المرسل. لكن يوسف الخال يتجاوز ورد زورث، ويدعو إلى اعتماد المحكية لا الاقتراب منها[97]. وأمّا د. محمد مصطفى بدوي[98] فقد تأثّر بأليوت وج. م. هوبكينز، والتأثّر واضح في ديوانه **رسائل من لندن** سنة ١٩٥٦، وفي **بقايا قصيدة** سنة ١٩٤٦.

واقتفى أحمد زكي أبو شادي آثار سونبيرن وهو مثله يعتقد أن الوزن من الأركان الأساسية في الشعر. ويبدو التقليد واضحاً في «الشفق الباكي»[99].

ويبقى من نافل القول إن المهجّرين تأثّروا بالبيئة الجديدة والثقافة الجديدة فكان الشعر المهجري بداية للشعر الحر و«المحدث».

ب ـ **الشعرنة والانسياق مع السهولة**: نقول «الشعرنة» لأن حكاية الشعر مع العربي حكاية المعشوق مع العشيق؛ يقول نزار قباني: «أنا من أمّة تتنفّس الشعر، وتتمشّط به، وترتديه. كل الأطفال عندنا يولدون وفي حليبهم دسم الشعر. وكل شباب بلادي يكتبون رسائل حبّهم الأولى شعراً... وكل الأموات في وطني ينامون تحت رخامة عليها بيتان من الشعر... المعجزة أن لا يكون الانسان العربي شاعراً... وهل الشعر لعنة العرب، أم هو فضيلة العرب كما يقول الجاحظ؟»[100].

إذا كان هذا هو قدرنا مع الشعر فلا غرو في أن تتلاطم أمواج الشعر على صفحات الجرائد والمجلات في غياب رقابة أدبية فعّالة، أو بالأحرى في بعض الحالات بوجود حوافز على الكتابة الخاطئة. فتدنٍّ مستوى بعض النشريات وسوء نيّة بعض القيِّمين يكمن وراء هذا النشر الواسع لما هو شعر ساقط أو لما هو ليس بشعر. إن حالة الانحطاط التي رانت على الأمّة هذه القرون الطويلة وتفشّي الجهل يؤدِّي إلى فساد الذوق، وبالتالي انعدام الرقابة الأدبية المعنوية الفعّالة.

تعتبر الرغبة في «الجديد» من العوامل الدافعة لكتابة «الشعر المحدث»، وقد تحدَّث أدونيس عن هذا اللهاث وراء الجديد بأي ثمن لأنه يعتقد «أن القصيدة الحقيقية هي القصيدة التي لم تكتب»[101].

الشعرنة واللهاث وراء الجديد يفسِّران إلى حدٍّ بعيد استسهال الكتابة «المحدثة» التي تستطيع أن تغطّي الإساءات إلى اللغة العربية، والضعف الذي يحسّه الكاتب فيما لو حاول كتابة الشعر بحسب قواعده المتعارف عليها.

إن الخروج على قواعد الشعر يخلّص الكاتب من أثقال ومعوقات تعوقه عن كتابة القصص والدراما والملحمة.

ج ـ **العوامل السياسية**: يدَّعي البعض أن الشعر «المحدث» يتيح للفرد العربي أن يهرب من الأجواء الرومنطيقية إلى جو الحقيقة الواقعية، فالقافية والوزن يضيفان الغنائية على الشعر ويبتعدان به عن الواقعية.

أضف إلى ذلك أن الشعر «المحدث» أقل هيبة ووقاراً مما ينجم مع الحياة المنتجة العصرية.

غاية الشعر «المحدث» التعبير لا «الجمالية»، ولذلك فهو لا يعبأ بالغنائية التي تتحقّق بالوزن والقافية.

ثم إن من سمات العصر كره النسب المتساوية واستخدام تعابير شعبية وزوال الازدواج بين الحس والفكر، بين التعقّل والشعور[102].

تلك كانت حجج المدرسة الاشتراكية عند تبريرها وتبنّيها للشعر «المحدث».

برزت من جهة ثانية مدرسة أخرى يمينية المنشأ، تعود جذورها إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي بخلفياته المعادية للعروبة في منتصف هذا القرن، تحتضن مجموعة من المبدعين الذين وظّفوا إبداعهم توظيفاً صبّ في خانة «الشعر المحدث».

وقد انضمّت إلى هذه المجموعة عناصر تبشيرية ومسيحية وإقليمية حاولت الإفادة من هذا الاتجاه في مشاريعها السياسية. هذا ما يفسّر تكوكب أدونيس وسعيد عقل وجبرا ابراهيم جبرا ويوسف غصوب

وغيرهم حول يوسف الخال. ولقد اتهمت مجلة شعر بتمثيل تيّار ينتمي إلى أقليات طائفية وسياسية[١٠٣]، وإلى اتجاهات أبرزها الاتجاه القومي السوري حتى الخمسينات. ويعترف الخال أن هذا كان عاملاً أساسياً في عزل المجلة وفي وضع العراقيل أمام تأدية رسالتها. وعندما سأل العكش الخال: «هل للمجلة طابع مسيحي أو تبشيري؟» أجاب: «طابعها طابع الذين ينشرون فيها». . .

نضيف إلى هذه العوامل: أن الانسحاق أمام الغرب كردّ فعل على التخلّف عن الركب الحضاري أدّى إلى ظهور ذلك بالتعبير والسلوك، فكان التعبير بـ«المحدث».

وأخيراً كان من العوامل المؤثرة رفع شعارات وهّاجة منها مثلاً الذي ما فتىء أدونيس يقوله ويكرِّره: «الشكل الشعري الجديد هو بمعنى ما عودة إلى الكلمة العربية، إلى سحرها وإيقاعها وغناها الموسيقي الصوتي وتجاوز للقريض بقواعده ومقاييسه الجميلة في حينها»[١٠٤].

أو قوله: «حيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية بالتعبير والدلالة، ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة يكون ما نكتبه شعراً»[١٠٥].

أو كما يقول في تفريقه بين الشعر والنثر: «النثر إطراد وتتابع لأفكار ما، وهو ينقل فكرة محدودة في حين أن الشعر ينقل حالة شعورية وتجربة. . . هو غاية في نفسه. . .»[١٠٦].

٥ ـ مقام الوزن والقافية والموسيقى من الشعر عامة و«المحدث» خاصة

أ ـ **أوزان العرب**: ما بنت عليه أشعارها، واحدها وَزْنٌ، وقد وزن الشعر وزناً فاتزن. والوزن روز الثقل والخفّة؛ والوزن أيضاً ثِقْل شيءٍ بشيءٍ مثله[١٠٧]. والوزن من قوام الشعر وجوهره[١٠٨]. والموزون من الكلام أن تتساوى أجزاؤه في الطول والقصر، والسواكن والحركات، فإن خرج عن ذلك لم يكن موزوناً[١٠٩].

أمّا القافية فهي دليل على شعرية الشعر؛ قال الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠ ـ ١٧٠ هـ): «أشعر بيت تقوله العرب ما أوّله دليل على قافيته»[١١٠]. وترتبط القافية بالوزن، فإن لم يكن الكلام موزوناً وتتناهى أجزاؤه إلى أشياء واحدة بأعيانها فهو مسجوع أو سجع، وتسمّى أقاويل ذات قوافٍ إذا كانت موزونة[١١١]. وكان الجاحظ أول من شرط جمع الوزن والقافية لشعرية الشعر عندما قال: «كانت العرب تحتال في تخليدها بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون والكلام المقفّى، وكان ذلك هو ديوانها»[١١٢]. وإذا سمع العربي لفظة شعر علم فوراً أن المراد بالنظر إلى اللفظ الكلام المقفّى الموزون ورسخت في ذهنه القافية رسوخ الوزن.

ومقام الوزن والقافية من الشعر له أهميته لدى جميع أبناء الشرق: كالسريان والفرس والترك؛ ويقارن سليمان البستاني بين مختلف اللغات، فالفرنسوية لا يصلح شعرها بدون قافية، والإنكليزية فيها المقفّى وغير المقفّى، ومثلها الإيطالية والألمانية[١١٣]. ويُرْجِع أهمية الوزن والقافية في العربية إلى غناها بالألفاظ التي يمكنها حمل مئات القوافي في حين تفتقر اللغات الأوروبية إلى هذه الميزة. يقول البستاني في ذلك: «فلربما أجهد الغربي نفسه في مواضع كثيرة فلتعذر عليه تعزيز قافيتين بثالثة، والشاعر العربي بعكس ذلك، فإذا انحبست فلا تنحبس إلّا لقصر باع أو لقرع باب ضيّق أو لتجاوزه في إطالة القصيدة»[١١٤].

تتفق جميع اللغات إذن على ضرورة الوزن وتختلف على القافية، كما هو الحال مع الشعر اليوناني الموزون ولكن غير المقفّى[١١٥].

وكما نعلم فالخليل بن أحمد هو الذي استطاع أن يستنبط علم العروض، أي الأوزان التي بها يوزن الشعر، وقد استنبطها من الشعر نفسه، أو ربما وضع الوزن ثم مثل عليه من عنده. وبذلك استطاع أن يحصر بحور الشعر. وقد لاحظ المعرِّي «أن المضارع والمقتضب والمجتثّ قلّ ما توجد في أشعار المتقدمين، وأن الخليل اضطرّ لنظم بيت للتمثيل على المقتضب فقال:

أعرضت فلاح لها عارضان من برد[١١٦]

حتى جاء أبو نواس فنظم:

حامل الهوى تعب يستخفّه الطرب

ويؤكّد المعري أن الخليل نظم بيتاً للتمثيل على المضارع:

إنْ تَدْنُ منه شبراً يقرِّبكَ منه باعا

ويزعم الأطفش أنه سمع هذا البيت على المجتث:

جنٌ هببن بليلٍ يندبن سيدهن

ويذكر صاحب فن التوشيح[١١٧] أن المتقارب لم تستعمله العرب قديماً.

تندرج ملاحظات المعرّي وابن سناء الملك وقبلهما الجاحظ في أن الخليل لم يستنبط الأوزان من الشعر المقول من قبل، وإنما اعتمد على موهبته الموسيقية وأذنه المرهفة، وذوقه الرفيع للاهتداء إلى مقاييس تخدم موسيقى الشعر وتحافظ عليها، وإلّا كيف نفسِّر أنه لم يجد بيتاً يمثّل على المقتضب والمضارع والمجتث والمتقارب وغيرها فاضطرّ إلى وضع أبيات من نظمه؟

ب ـ **موسيقى الشعر**: يتداخل التاريخ الموسيقي مع تاريخ الشعر الغنائي بصفة عامة. وأهمّ المؤلّفين الموسيقيين القدماء كانوا شعراء، نذكر منهم: أرخيلوس، وسافو، وبنداروس، وسوفوكليس[١١٨]. ولفظة Lyrikos تعني الأغنية التي تؤدّى بمصاحبة العزف على القيثارة Lyra، وبعض الأغاني يصاحبها الفلوت Arlos. لكن القيثارة هي الأكثر شيوعاً، ولذلك كانت تدلّ بوضوح على الارتباط بين الفنَّيْن[١١٩]. وتربط الموسيقى بشكل عام بين الشعر والغناء[١٢٠]. وقد قال أبو النضير: «إن الغناء العربي كان على تقطيع

العروض[١٢١]. ويضيف ابن رشيق: «إن العرب احتاجوا إلى الغناء بمكارم الأخلاق وطيب الأعراق فتوهَّموا أعاريض جعلوها موازين للكلام فلمَّا تمّ لهم وزنه سمّوه شعراً»[١٢٢].

والعلاقة أشدّ وضوحاً في التراث العربي، فالخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٠ هـ) هو موسيقار قبل أن يكون شاعراً، وقد اهتدى إلى الموازين لأنه موسيقار قبل كل شيء. وقديماً قال حسان بن ثابت الأنصاري:

تَغَنَّ بالشعر إمَّا كنت قائله
إن الغناء لهذا الشعر مضمار[١٢٣]

وبعده أنشد المتنبّي[١٢٤]:

وما الدهر إلّا من رواة قصائدي
إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشداً
فسار به من لا يسير مشمّراً
وغنى به من لا يغنّي مغرّداً

وكل ضروب الفن تبغي الوصول إلى مستوى التعبير الموسيقي: «لأن فن الموسيقى يلخّص كل الإمكانيات التعبيرية التي تتحقّق في الأشكال الفنية المختلفة»[١٢٥].

وهذه ليست خاصة من خصائص العربية فقط وإن كانت بها ألصق من غيرها. فهذا سبنسر يفلسف علاقة الموسيقى بالأفكار، يقول: «إن خير موسيقى هي التي تتمشّى مع الأفكار وتتساوق مع المعاني، وتتجاوب نغماتها ونبراتها مع حالات النفس. فالشاعر في اهتياجه وغضبه وغيظه يكون تعبيره الموسيقي عالي النغمة، وفي حزنه يكون منخفضاً، وفي تعجبه وفرحه وهدوئه واطمئنانه تكون مسافاته الصوتية قصيرة، وأما في بثه وألمه فتكون مسافاته الصوتية طويلة، وهكذا تساير النغمات حالات النفس كما تساير موضوع القصيدة وفكرتها». وقديماً قال لاسل كرومبي (La scelles Abe Crombic) في الشعر: موسيقاه ومعناه: «يلزم أن تصبح الموسيقى كل القصيدة في الشعر الغنائي»[١٢٦]. ويتحدَّث الناقد الإنكليزي غريننغ لامبورن Greaning Lamporn عن علاقة الموسيقى بالعروض ويقول: «إن الموسيقى خارجية وداخلية، والعروض يتكفَّل بالخارجية، أما الداخلية فتتكفَّل بها مقاييس صوتية في داخل النفس أكثر مرونة وشمولاً من العروض»[١٢٧]. وقبلهم جميعاً تحدَّث أرسطو[١٢٨]. وتحدَّث كذلك ابن رشيق في الموضوع ذاته عندما قال: «ونحن نعلم أن الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار»[١٢٩]. وأضاف المرزباني إلى ذلك أن: «العرب كانت تزن الشعر بالغناء...» ويستشهد ببيت حسان بن ثابت الأنصاري:

تغنَّ بالشعر، إمَّا أنت قائله
إن الغناء لهذا الشعر مضمار[١٣٠]

والمضمار هنا مثل، لأن المضمار للخيل، لإصلاحها وتعريفها ورياضتها حتى تستوي، فشبَّه إصلاح الغناء لوزن الشعر بذلك. ويتجاوز ابن خلدون سابقيه عندما يجعل الغناء جزءاً من أجزاء فن الشعر، فيقول: «وكان الغناء في الصدر الأول من أجزاء الفن؛ كان تابعاً للشعر، وكان رجال الدولة العباسية يأخذون أنفسهم به حرصاً على تحصيل أساليب الشعر وفنونه»[١٣١].

ولماذا نتعب أنفسنا في التفتيش عن علاقة الغناء والموسيقى بالشعر، فلفظة «Aede» اليونانية تعني الشاعر والمغنّي، وكان هوميروس يتغنَّى بالإلياذة على آلة موسيقية خاصة، مع أنها ليست شعراً غنائياً. كذلك تعني لفظة «Bard» الإنكليزية الشاعر والمنشد الذي يؤلِّف الشعر ويغنيه. وفي العربية تطلق العامة من الناس لفظة الشاعر على المغنّي وهو عادة الذي ينشد الشعر مصحوباً بالموسيقى.

وحديث المغنيات في الجاهلية يلذّ السامع على لسان طرفة[١٣٢]، وامرىء القيس[١٣٣]، والمهلهل[١٣٤]، وسلامة بن جندل[١٣٥]، والأعشى[١٣٦]، وعمرو بن الاطنابة[١٣٧]، وعلقمة[١٣٨]، وعبد يغوث[١٣٩]، وكعب بن الأشرف، وبُرْج بن مسهر الطائي[١٤٠]، وعبدة بن الطيب[١٤١]، ومنفوسة بنت زيد الخيل[١٤٢]، والخنساء، ومرحبا اليهودي، وكعب بن مالك[١٤٣]، أضف إلى ذلك حديث استقبال أهل المدينة للنبي (ﷺ) عند هجرته. هذه العلاقة الحميمة بين الشعر والموسيقى دفعت ميخائيل خليل الله ويردى لتأليف كتاب أطلق عليه اسم «بدائع العروض، أحدث وأسهل أسلوب لنظم الشعر على الإيقاع الشعري»؛ وينتهي المؤلِّف إلى هذه الخلاصة: «منشأ الموازين الشعرية والموسيقية كان واحداً، أساسه الحرف الذي يقابل النقرة الزمنية البسيطة، ولكن بسبب إطالة الصوت في التلحين، اختلفت الموازين الموسيقية عن الشعرية»[١٤٤].

ج ـ **الموسيقى في الشعر «المحدث»**: يتساءل د. محمد مندور: «هل الموسيقى متوفرة في هذا الشعر «المحدث»؟ إلى الحدّ الذي يستحق معه هذا الشعر أن يحمل هذا الاسم؟

يعترف د. أحمد زكي أبو شادي بضعف موسيقاه ويدافع عن هذا الضعف بأن الشعر لا حاجة به إلى الموسيقى، يستطيع أن يستقيم دون مساعدتها. وتحمل نازك الملائكة على الذين أضاعوا موسيقى التفعيلة لأن الوزن والقافية ليسا قيدين في الشعر من حق الشاعر أن ينطلق ويتحرَّر منهما، وإنما هما خاصتان من أهمّ خصائص الشعر الجيّد ليتميَّز بهما عن النثر الفني... فالوزن ظاهرة موسيقية لا يتخلّى الشعر عنها إلا ويستحيل نثراً[١٤٥]. ويثبت أبو القاسم الشابي هذه النظرة بقوله: «الشعر الرفيع حياة موسيقية مختارة... والشاعر العظيم هو الذي يوفّق في فنه إلى المعادلة بين نسب العاطفة والفكر والخيال والأسلوب والوزن بحيث يحصل بينها التجاوب الموسيقي الذي ينسجم في القصيد انسجام التورد والعطر والماء والهواء في الزهرة الجميلة»[١٤٦]. ويتوقع مندور «أن نبذل جهوداً مخلصة

لاستنباط مواضع الجمال وقوة التصوير في لغة الشعر الجديد وموسيقاه»[147]. كما تحدَّث البعض عن موسيقى الأفكار، والبعض الآخر تحدَّثوا عن موسيقى نابعة عن الإيقاع في اللفظة[148].

الجميع إذن يتناولون علاقة الشعر بالموسيقى ويعتبرونها من بديهيات الأمور كعلاقة الرأس بالجسد، ما عدا أبو شادي الذي يدافع عن ضعف الموسيقى في الشعر. فالملائكة اعتبرت التفعيلة وقفة موسيقية[149]، ورأى نزار قباني طفولة نهد، وأنت لي، حالة موسيقية[150]. وذهب سليمان البستاني إلى أن الشعر كالنغم الموسيقي والقافية رسته أو قراره[151].

٦ ـ مستقبل الشعر الحر (المحدث)

تضاربت الآراء في، مستقبل الشعر الحر كما تضاربت في ماهيته.

لقد تنبأت نازك الملائكة، إحدى الرائدات، سنة ١٩٥٤، في مقال نشرته مجلة **الأديب** في بيروت، بأن حركة الشعر الحر ستتقدَّم حتى تبلغ نهايتها المبتذلة... واليوم «أجد نبوءتي قد تحققت بكل حرف فيها... وأنا أتنبأ بأن حركة الشعر الحر ستصل إلى نقطة الجزر في السنين القادمة، ولسوف يرتدّ عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الأخيرة الماضية، على أن ذلك لا يعني أنها ستموت. وإنما سيبقى الشعر الحر قائماً ما قام الشعر العربي... ولسوف ينتهي التطرّف»[152].

ويرى الدكتور أحمد زكي أبو شادي: «أنه لا بدّ من ارتباط مستقبله بمستقبل العروبة من حيث الحرية والاستقلال والمثالية والثقة بقدرة لغتنا المستمدّة أيضاً من ثقتنا بأنفسنا»[153].

في حين يرى رائد ثالث، وهو قمّة في التطرّف، أن الشعر الحر وصل إلى الطريق المسدود فاستدعى توقف مجلة «شعر» بعد مرور «ثماني سنوات على صدورها»، لأنها أدركت أن تعديل الأشكال الشعرية الذي لم يصب إلاَّ البحور الشعرية، لا موسيقاها، غير كافٍ لنقل التجربة الشعرية إلى الآخرين نقلاً عفوياً حيَّاً صادقاً. كانت الحركة تظن أن تحطيم الأوزان التقليدية الرتيبة، بالتلاعب بتفعيلاتها، يحقّق مثل هذا النقل العفوي الحر الصادق، بل إن الاستغناء عن هذه الأوزان جملة باعتماد الإيقاع الشخصي الداخلي، يحرِّر الشاعر أكثر فأكثر نحو فضح أسراره ودخائله... هكذا اصطدمت الحركة بجدار اللغة فإما أن تخترقه وإمَّا أن تقع صريعة أمامه، شأنها شأن المحاولات التجديدية، كما في ذلك التوشيح الأندلسي، وجدار اللغة هذا هو كونها تكتب ولا تحكى[154].

يوافق رئيف خوري يوسف الخال في الجوهر ويختلف معه في الشكل. يبحث رئيف خوري مستقبل الشعر من زاوية القالب واللغة والغرض والشاعر. فمن ناحية القالب (ويعني به الوزن والقافية) يتنبأ بأن يتحرَّر من التزام صورة واحدة للوزن، حتى نصل إلى «النثر الإيقاعي المقطع المسجَّع شيئاً ما، وأن يخترع كل شاعر قوالبه مستعيناً بحقه النغمي وتدرّبه الموسيقي. ومن زاوية اللغة (العامية والفصحى) يتوقَّع ازدياد الكتابة بالعاميات على حساب الفصحى، على أن ذلك لن يضير شعر الفصحى»[155]. ومن زاوية النوع (الغنائي والتمثيلي والملحمي)، يرى أنه قد يعوّض النقص في الشعر التمثيلي والملحمي نظراً لاتساع القالب من خلال الشعر الحر، بالإضافة إلى وجود الموضوعات والتشجيع. ومن زاوية الغرض يتوقع رئيف خوري أن يعالج الشعر موضوعات الاستقلال والتحرر، والعدل، والانتقاد، والتفاؤل، وتمجيد الإنسان. وأخيراً من زاوية الشاعر نفسه يتوقَّع هذا الناقد اليساري نهضة جيل أوفر جلداً، وأطول نفساً، وأحرص على التجديد، يستطيع أن يصل ما كان ينقطع من علائق بين الشعر والشعب.

ويتفاءل جبرا ابراهيم جبرا[156] في مستقبل الشعر الحر فيرى المستقبل للشعر المتعدِّد القوافي، الطليق من القيود العاتية، ولكنه يخاف الحرية، فلذلك يرجو الشعراء أن لا يجعلوا من الحرية الفنية مبرِّراً لأشكال شعرية مترهّلة.

ويتفق خالد الشوّاف وعدنان الراوي[157] (ناقدان عراقيان) على أن خللاً أصاب الشعر ويجب إعادة التوازن بين عنصري الشعر اللازمين له ألا وهما المضمون (الموضوعات التي يجب أن تكون أحفل بالحياة ويجب أن تغني الحركات الطالعة) والبناء أو التركيب والأسلوب (يجب أن يجنح للضمور في البناء كما يجب أن تضمر جمالية الشكل في سبيل مضمونه).

أما صلاح عبد الصبور فنراه يتغنّى بالشعر العامي، ويؤيِّد وحدة القصيدة، ويعتبر التفعيلة أساساً للعروض متفقاً بذلك مع نازك الملائكة، وينظر إلى القافية كمظهر عفوي ويريد من الشعر أن يتبنَّى أشكالاً جديدة كالملحمة والقصة الشعرية والدراما، ويريد من الشاعر أن يحمل فكراً[158]. في حين يكره جورج صيدح اللغز في الشعر الحديث، كما يكره التعمل والغرور، ويبشر بتلاشي التطرّف[159].

إذا كان لنا أن نطلق على زعماء كل حركة اسم «المشايخ»، فالشيخ الثالث المتبقي على قيد الحياة، والأكثر ممارسة للتيار الجديد هو الشيخ أدونيس. وضع أدونيس كتاباً بعنوان «الشعرية العربية» عدَّد فيه أوهام «الحداثة» بالنقاط التالية[160]:

الوهم الأول: هو الزمنية. وهناك اتجاه يرى أن الحداثة هي الارتباط المباشر اليقظ باللحظة الراهنة... ما حدث الآن، متقدِّم بالضرورة على ما حدث أمس... الخطأ في أن هذا الاتجاه يحوِّل الشعر إلى زيّ وهو يغفل أن الشعر الأكثر حداثة صدر ويصدر عن عمق زمني يتجاوز اللحظة الراهنة...

الوهم الثاني: هو الاختلاف عن القديم، وهي نظرة آلية تجعل الإبداع في لعبة التضاد شأن القول بالزمنية... عدا عن أن

النظرة البسيطة إلى نصوص أبي نواس مثلاً، والنفري، ترينا أنهما أكثر حداثة من نصوص كثيرة مضادة لشعراء كثيرين يعيشون بيننا.

الوهم الثالث: هو في المماثلة. يرى بعضهم أن الغرب مصدر الحداثة، وتبعاً لهذا الرأي، لا حداثة خارج الشعر الغربي ومعاييره... ذلك هو الاستلاب الذاتي واللغوي والشعري: ذلك هو الضياع الكامل.

الوهم الرابع: في التشكيل النثري. يرى أصحابه أن مجرَّد الكتابة النثرية من حيث أنها تختلف مع الكتابة الوزنية القديمة هو دخول في الحداثة. ويبالغ بعضهم فيرى أن مجرَّد الكتابة بالوزن تقليد وقِدَم، ومجرَّد الكتابة بالنثر تجديد وحداثة. وهذا القول هو الوجه المقابل للقول التقليدي. إن الوزن وحده الشعر. إن استخدام الشكل الوزني، كمثل استخدام الشكل النثري، لا يحقِّق بحدّ ذاته الشعرية ولا الشعر.

الوهم الخامس: في الاستحداث المضموني، كل نص شعري يتناول إنجازات العصر وقضاياه هو بالضرورة نص حديث. هذا زعم متهافت؛ فقد يتناول الشاعر هذه الإنجازات والقضايا من حيث أنه أدركها عقلياً، لكنه يقاربها من الناحية الفنية ـ التعبيرية بشكل تقليدي يفشل في أن يتمثَّل شعرياً ما أدركه عقلياً. وهذا ما يبرز بشكل واضح في الشعر العربي المعاصر، منذ شوقي وحافظ مروراً بالرصافي والزهاوي، وكما يفعل الشعراء الذين يكتبون أفكارهم الايديولوجية «الحديثة».

بعد تعداد هذه الأوهام السلبية ينتقل أدونيس للحديث الإيجابي فيرى مشكلة الحداثة تتمثّل في كون الشاعر العربي الحديث يرى نفسه في تعارض أساسي مع ثقافة النظام العربي التي تستعيد الأصول تقليدياً، ومع الثقافة الغربية كما يتبنَّاها هذا النظام العربي ويعمِّمها... يعيش الشاعر في حصار مزدوج تضربه عليه ثقافة التبعية للآخر من جهة، وثقافة الارتباط الجنيني بالماضي التقليدي من جهة ثانية[١٦١]. ويرى أدونيس أن بنية الفكر العربي بمنحييه «القديم» و«الحديث» تتناقض جذرياً مع الحداثة. ويلفت أدونيس الانتباه إلى أننا بهذه البنية الفكرية المأزقية نفسها تمَّ اتصالنا الحديث مع الغرب وحداثته. وقد أدّى ذلك إلى أن نتبنّى نوعاً من الحداثة التلفيقية الأزيائية، تتمثَّل على الصعيد الحياتي والعملي في استيراد المصنوعات الحديثة من كل نوع؛ وتتمثّل على الصعيد الفكري والشعري بخاصة في اقتباس أشكال من التعبير مرتبط بلغات تختلف بخصوصياتها وعبقرياتها اختلافاً جوهرياً عن خصوصية اللغة العربية وعبقريتها. هكذا غابت عنا المبادىء العقلية التي ولَّدت الحداثة: وهي الكشف عن أسرار الطبيعة ومجهولات الكون عملاً وكتابة لا من أجل عودة إلى الماضي والعظيم بل من أجل مزيد من الكشف[١٦٢]. وانطلاقاً من هذا المفهوم يرى في أبي نواس والنفري وأبي تمام حداثة متقدِّمة على حداثة الغرب المتأخِّرة[١٦٣].

*** خلاصة:**

ليس للشعر صورة فوتوغرافية كما يقول نزار قباني (**ما هو الشعر، ٢٠**) حتى نقارن بين ما نقرأ ونسمع والصورة التي لدينا. لكن هناك نظاماً شعرياً لا بدّ منه، وإلاّ لما كان هناك شعر. كل أمّة، وكل جماعة لا بدّ لها من أن تتوافق عقولها وأذواقها على رسم نظام عام وإلاّ انتهت إلى الكتابة السائبة والفالتة. وإذا حاولنا أن نرسم النظام الشعري فإننا لا نهدف إلى سجن الشاعر في قالب جاهز لا يتغيَّر ولا يتبدَّل. إن هذا النظام الشعري واسع وعميق وأصيل بحيث لا يضيق ولا يرفض أي إبداع لا يسيء ألى عقل الأمة وذوقها العام. وإذا كان لنا أن نطلب من الشاعر أن يتقيَّد بالنظام الشعري فلأن كل عطاء خارج عنه سوف يسقط؛ فحرصاً منا على سلامة العطاء، وضنّاً بالجهود والطاقات المبذولة المهدورة نطالب بالتزام النظام الشعري. وما نطلبه ليس مستحيلاً، نطالبه بأن يحترم العقل ويحترم الناس ويحترم الطبيعة. شرط الطاولة أن يكون هناك سطح يجلس إليه من يشاء للكتابة أو لتناول الطعام أو للعمل... قد يكون هذا السطح صغيراً أو كبيراً، خشبياً أو معدنياً... مرتفعاً بحيث يساعد على إنجاز ما هو مطلوب منه... بسيطاً أو مركَّباً، مزخرفاً أو خالياً من الزخارف... كلها طاولات، لكن إذا عرض علينا أحدهم حدّاً على أنه طاولة فإن العقل والذوق يرفض ويستهجن هذا العرض. كذلك إذا عرض علينا أحدهم نثراً على أنه شعر فإن الذوق والعقل يرفض هذا العرض؛ فللنثر سمات وللشعر سمات أخرى، والحدّ الفاصل بينهما الموسيقى، والموسيقى تتولَّد من الوزن والقافية، فلا بدّ إذن من الوزن والقافية لتوليد الموسيقى وبالتالي لإبداع الشعر. صحيح أن الوزن والقافية لا يكفيان لإبداع الشعر، فربما نظمنا تاريخاً أو نحواً أو أي علم نظماً عن طريق الوزن والقافية، فالمنظوم يبقى تاريخاً ونحواً وعلماً، ولا يتحوَّل إلى شعر. لكن الموسيقى (المتولّدة من الوزن والقافية) هي الشرط الضروري وليست الشرط الكافي لإبداع الشعر. ويجب التمييز بين ما هو ضروري، وبين ما هو كافٍ لإتمام عمل ما. فإذا استطاع أحد أن يعوِّض الموسيقى المفقودة من جرَّاء إلغاء الوزن والقافية، ويقدِّم بديلاً موسيقياً، فإننا نحترم هذا الانسان المبدع الذي عرض بضاعته بشكل جديد مبدع. وبما أن الموسيقى في الكلام لا تتولَّد إلاّ من خلال الوزن والقافية فإننا سوف نبقى بعيدين عن الحقيقة والواقع، بعيدين عن العقل والذوق العام إذا وصفنا النثر بالشعر. وهذا ما يفسّر انقطاع العلاقة بين الجمهور العربي والشعر العربي الحديث (المحدث). فالجمهور في وادٍ

و«الشعر» في وادٍ آخر. يذهب إلى هذا القول مشايخ الشعر الحر «المحدث» رغم تمسكهم بضرورة الاستمرار في خوض تجربة الشعر الحر الحديث المنثور... إلى آخر[١٦٤] التسميات. يكفي أن نعود إلى **الشعرية العربية وإلى ما هو الشعر**[١٦٥] **والحداثة**[١٦٦] لنتأكَّد من الفجوة الكبيرة القائمة بين هذا الشعر وبين الجمهور.

أخلص إلى القول إن هذا بحث نظري في جوهر الشعر من حيث هو شعر بحاجة إلى متابعة تطبيقية في الشعر «المحدث» ومدى مطابقته للشعر كما تصوَّرناه، كما لا مندوحة من نظرة في كتب فن الشعر الحديث[١٦٧]. وإن خير تسمية لهذا العطاء لفظة منحوتة من الشعر ومن النثر على حدٍّ سواء، لأن في هذا العطاء «الحر» «المحدث» بعض سمات الشعر، كما نجد فيه الكثير من سمات النثر؛ فلقد أخذ من الشعر «اللغة الشاعرية» وأخذ من النثر الترسل، ولذلك هو بين الشعر والنثر. من هنا نقترح لفظة «شتر» للدلالة على هذا العطاء، فهي لفظة أخذت من الشعر حرف الشين، ومن النثر: الثاء والراء التي هي مشتركة بين الفنّين. فلفظة شتر تفي بالحاجة، وتعطي لكلٍّ حقّه، وأما ألفاظ الحديث والمحدث والحر والجديد والأبيض وقصيدة النثر والمرسل وغيرها فهي صفات عامة تصلح للكلام ولغيره.

الهوامش

(١) أرسطو، **فن الشعر**، نقل بشر بن متى من السرياني إلى العربي مع ترجمة شكري عياد الحديثة، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٣٨٦ هـ/١٩٦٧ م، الجمهورية العربية المتحدة، وزارة الثقافة، د. ط.، ص ٢٨.

(٢) المصدر عينه.

(٣) المصدر عينه، ص ٣٠.

(٤) المصدر عينه.

(٥) المصدر عينه.

(٦) المصدر عينه، ص ٣٧.

(٨) المصدر عينه، ص ٣٨ و٤٠.

(٩) العروض التروخائي: الرباعي.

(١٠) الأيامبي: تفعيلة مركَّبة من مقطع قصير يتلوه مقطع طويل كقولك في العربي فعول: ʹ ʹ٥ʹ. منشؤها مجهول، إلاّ أنها منسوبة إلى أرخيلوكس (٧١٤ ـ ٦٧٦ ق.م.) لكثرة ما نظم بها. وهذا الوزن أقرب الأوزان إلى النثر.

(١١) الساتيري: الشعر الهجائي.

(١٢) أرسطو، فن الشعر، ٤٢.

(١٣) م. ع، ٤٢ ـ ٤٤.

(١٤) م. ع، ٥٠.

(١٥) م. ع، ٣٨.

(١٦) م. ع، ٦؛ ويعطي مثلاً على ذلك أننا لو نظمنا تاريخ هوميروس شعراً لبقي تاريخاً، ولبقي هيرودتس مؤرِّخاً لا شاعراً.

(١٧) م. ع، ٥٦.

(١٨) م. ع، ٦٤.

(١٩) م. ع.

(٢٠) م. ع، ٦٦.

(٢١) م. ع، ١٣٦.

(٢٢) م. ع.

(٢٣) هوراس، **فن الشعر**، ترجمة لويس عوض، مكتبة النهضلا المصرية، ١٩٤٧، د. ط.، ص ٧٣.

(٢٤) المصدر عينه.

(٢٥) م. ع.

(٢٦) م. ع، ٨٤.

(٢٧) م. ع.

(٢٨) م. ع، ٨٨.

(٢٩) م. ع.

(٣٠) م. ع، ٩٢.

(*) هكسامتر: بحر مؤلف من ست تفاعيل.

(**) البنتامتر: بحر مؤلف من خمس تفاعيل.

(***) أيامب: انظر هامش ١٠.

(****) الثلاثمتري: وزن مؤلف من ست تفاعيل، وهو من فصيلة الأيامب، إلا أنه سريع.

(*****) السبوندي: تفعيلة تتألف من مقطعين طويلين كقولك في العربية فَعْلُنْ ٥ʹ٥ʹ.

(٣١) الجاحظ (عمرو بن بحر)، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بمصر، ١٩٦٥ م، د. ط. (ج ٣، ص ١٣١ ـ ١٣٢).

(٣٢) م. ع.

(٣٣) بوملحم، علي، **المناحي الفلسفية عند الجاحظ**، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٨٠، (ص ٢١٠).

(٣٤) الجاحظ (عمرو بن بحر)، **البيان والتبيين**، دار الفكر للجميع، بيروت، ١٩٦٨ م، (ج ١، ص ١٩٥).

(٣٥) الجاحظ، **الحيوان**، ج ٦، ص ٢٧٧.

(٣٦) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج ١، ص ١٥٤ ـ ١٥٥.

(٣٧) الجاحظ، **الحيوان**، ج ٣، ص ١٣٠.

(٣٨) م. ع، ١٣٢.

(٣٩) م. ع، ج ٤، ٣٨١.

(٤٠) م. ع، ج ١، ص ٨٠.

البيان والتبيين، ج ٤، ١٠١ و١٠٣ و١٠٤ و١٠٦ و١٠٨ و١١٠ و١١١ و١١٢.

(٤١) الجاحظ، **الرسائل**، قدّم لها وبوّبها وشرحها علي بوملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، ط ١، ١٩٨٧، (٧٢ ـ ٧٣)، في الرسائل الكلامية.

(٤٢) الجاحظ، **الرسائل الأدبية**، قدَّم لها وبوّبها وشرحها علي بوملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، ط ١، ١٩٨٧، ٢١٧ ـ ٢١٨.

(٤٣) الأصمعي، كتاب **فحولة الشعراء**، تحقيق المستشرق ش. تورّي، قدّم لها د. صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٤٠٠ هـ/١٩٨٠ م. ص ٩.

(٤٤) م. ع، ١١.

(٤٥) م. ع. ١٢.
(٤٦) م. ع.
(٤٧) م. ع.
(٤٨) م. ع. ١٣.
(٤٩) م. ع. ١٥.
(٥٠) م. ع. ٢٠.
(٥١) م. ع.
(٥٢) ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى، قواعد الشعر، تحقيق رمضان عبد التواب، القاهرة، دار المعرفة، ١٩٦٦، ط ١، ٦٧.
(٥٣) م. ع. ٦٧.
(٥٤) م. ع. ٧٠ - ٧١، ويعني به ما اعتدل سطراه وتكافأت حاشيتاه، وتمَّ بأيهما وُقف عليه معناه.
(٥٥) م. ع. ٧٦، وهو ما نجم من صدر البيت بتمام معناه دون عجزه.
(٥٦) م. ع. ٨٠، وهو ما نتج قافية البيت عن عروضه، وأبان عجزه بُغْية قائله.
(٥٧) م. ع. ٨٥، وهي التي استقلَّت أجزاؤها، وكثرت فقرها.
(٥٨) م. ع. ٨٨، وهي التي يكمل معنى البيت فيها بتمامه ولا ينفصل الكلام منه ببعض يحسّن الوقوف عليه غير قافيته.
(٥٩) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق عيسى، ميخائيل سابا، المطبعة البوليسية، حريصا (لبنان)، ٢٠ تموز ١٩٥٨، د. ط.، ١٢.
(٦٠) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، ط ٤، ١٣٨٦ هـ/١٩٦٦ م، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ص ١٥.
(٦١) م. ع.
(٦٢) م. ع، ١٨.
(٦٣) م. ع، ٣٣ - ٣٤.
(٦٤) م. ع، ٣٤.
(٦٥) أبو حيان التوحيدي، **الامتاع والمؤانسة**، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، القاهرة، ١٩٥٣، د. ط.، (١٣٢ - ١٣٤).
(٦٦) م. ع، ١٣٦.
(٦٧) م. ع، ١٣٨.
(٦٨) التوحيدي، المقابسات، ١٢١.
(٦٩) ابن خلدون، **المقدمة (كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر)**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ت، د. ط، ٥٤٦.
(٧٠) المصدر عينه، ٥٧٠ - ٥٧١.
(٧١) م. ع، ٥٧٣.
(٧٢) م. ع، ٥٧٧.
(٧٣) م. ع.
(٧٤) م. ع.
(٧٥) م. ع، ٥٧٨.
(٧٦) الإحداثي، من حَدَثَ وأَحْدَثَ. تحمل اللفظة في لسان العرب عدة معانٍ فمنها الحديث: نقيض القديم، والحديث: نقيض القُدمة، حدث الشيء يحدث حدوثاً وحداثة. وأحدث فهو محدث، ومحدثات الأمور: ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السلف الصالح على غيرها. الحَدَث: الأمر الحادث المنكر الذي ليس بمعتاد ولا معروف في السنة؛ الاحدوثة: الأعجوبة، وأحدث الرجل، وأحدثت المرأة إذا زنيا، يُكنى بالإحداث عن الزنا. **لسان العرب**، دار صادر، ٢٩٠، مادّة حدث.
(٧٧) مندور، محمد؛ **قضايا جديدة في أدبنا الحديث**، دار الآداب، بيروت، كانون الثاني ١٩٥٨، د. ط.، دار الغد، (٨٦).
(٧٨) م. ع، ٨٤.
(٧٩) م. ع، ١٥ - ١٦.
(٨٠) الملائكة، نازك، **قضايا الشعر العربي المعاصر**، مكتبة النهضة - بغداد، ط ٣٠، مطبعة التضامن، ص ٣٢١.
(٨١) البصري، عبد الجبَّار داود، **مقال في الشعر العراقي الحديث**، دار الجمهورية، بغداد، ١٣٨١ هـ/١٩٦٨ م، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، بغداد، د. ط. ص ٢١ - ٢٧.
(٨٢) مورية، ١٢٩ - ١٣١.
(٨٣) حسون، رزق الله، **أشعر الشعر**، بيروت، ١٨٧٠، ص ٣٠.
(٨٤) الموشحات، وما ينسب إلى أبي نواس وأبي العتاهية من نظم خارج قواعد الخليل.
(٨٥) مندور، **قضايا**، ٩٩ - ١٠٥؛ وقد سجَّل عبد الرحمن شكري نهجه في أول ديوان أصدره سنة ١٩٠٩.
(٨٦) السياسة الأسبوعية، ١٩٢٧/٩/٣، وقد نقلها أدونيس في هامش المقدمة، ص ٩١.
(٨٧) انظر هامش ٦٩، ومجلة الهلال، تشرين الثاني ١٩٣٣ (هذه القيود ويعني بها الوزن والقافية تتعارض مع حرية الفن).
(٨٨) السحرتي، **الشعر المعاصر**، ١٢٣، وقد اقتبسها موريه، ص ١١٧.
(٨٩) مما يذكر أن لويس عوض قد أصدر ديوانه بلوكلاند سنة ١٩٣٨ بالعامية وخارج عروض الخليل.
(٩٠) الخوري، بشارة في الأهالي، ١٩٣٨/٩/٣٠. المعلوف، قيصر، في الأهالي، ١٩٣٨/١٠/١٤. الشطي، مصطفى، في الأهالي، ١٩٣٨/١٠/٢٨. الشهابي، عبد اللطيف، في الأهالي، ١٩٣٨/١٠/٢٨. حبيب، نوري، في الأهالي، ١٩٣٨/١١/٦. حبيب، عبد الرزاق، في الأهالي، ١٩٣٩/١/٣. الكيالي، حسيب، في الأهالي، ١٩٣٩/٧/١٤. اقتباساً عن فروخ، **هذا الشعر الحديث!** ص ١٧٣ - ١٨٦.
(٩١) جمعة، نعمان، الطليعة الأدبية، ٢ شباط ١٩٨١، السنة السابعة، قال: نشر علي أحمد باكثير **روميو وجولييت**، **السماء**، ١٩٤٣ (وهي مسرحية شعرية)، قصيدة بعنوان نموذج من الشعر المرسل الحر سنة ١٩٢٥ نشرها في مجلة **الرسالة**، ١٩٤٥. انظر موريه، ١٢٨.
(٩٢) كتبت نازك الملائكة **«الكوليرا»** بتاريخ ١٩٤٧/١٠/٢٧ وأرسلتها إلى بيروت فنشرتها مجلة **العروبة** في ١٩٤٧/١١/١. وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السيَّاب **أزهار ذابلة**، ثم كان ديوان عبد الوهاب البياتي ١٩٥٠، وبعده **المساء الأخير** لشاذل طاقة ١٩٥٠ أيضاً. الملائكة، **قضايا**، ٢٣ - ٢٥.
(٩٣) **شعر**، مجلة أميركية، صدرت في مدينة شيكاغو سنة ١٩١٢، حرَّرتها الشاعرة هاربيت بتشجيع من الشاعر أزرا باوند الذي يعدّ رائداً من روّاد الشعر الجديد أو الشعر الحر. وفي سنة ١٩٥٧ أصدر يوسف الخال مجلة **شعر** في بيروت مقتفياً آثار ازرا باوند، ثم توقَّفت سنة ١٩٦٤ لأنها اعتبرت نفسها وصلت إلى طريق مسدود لاصطدامها بجدار اللغة الفصحى. فدعا رئيس تحريرها لاعتماد العامية المحكية؛ كان ذلك في بيان نعيها في آخر عدد صدر منها (شعر ٣١ - ٣٢، السنة ٨، صيف - خريف ١٩٦٤).
(٩٤) نزار قباني، **قصتي مع الشعر**، منشورات نزار قباني، بيروت، ط. ٦، ١٩٨٢، ٦٨ - ٦٩.
(٩٥) الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ١٤ - ١٥ و٥٨ و١٢٢.
(٩٦) ولد في ولاية ايداهو الأميركية، سافر إلى إيطاليا حيث أصبح داعية للنظام

الفاشي (موسوليني)، سجنه الأميركيون حتى ١٩٥٨، فعاد إلى إيطاليا.
فروخ، **هذا الشعر!**، ٧٠.

(٩٧) لؤلؤة، م. ع، ١٣٠.

(٩٨) يعترف يوسف الخال أنه تأثر أولاً بالمجموعة التي ضمته ضمن الحزب السوري القومي (صلاح لبكي وسعيد عقل وفؤاد سليمان وغسان تويني)، ثم تأثر في الجامعة الأميركية بشارل مالك، وبعازرا باوند في أميركا، وهذا يثبت سرعة تأثره بما يحيط به وبعده عن الأصالة. ملحق «النهار» العدد ٩١٣٦، الأحد ١٢ أيلول ١٩٦٥.

(٩٩) موريه، **حركات**، ١٢٤ ـ ١٢٦.

(١٠٠) م. ع، ٧٢ ـ ٧٥. يبدو تأثر أبو شادي الواضح من خلال نظرته إلى مطران والمهجريين.

(١٠١) نزار قباني، **قصتي**، ١٦ ـ ١٧. العكش، **أسئلة**، ١٢٩.

(١٠٢) المصدر عينه.

(١٠٣) الملائكة، **قضايا**، ٤٣ ـ ٥٠.

ـ محمود أمين العالم، الآداب، ك ٢، ١٩٥٥، ص ١٩ ـ ٢١.

(١٠٤) العكش، **أسئلة**، ١٥٧.

(١٠٥) المصدر عينه، ١١٤ ـ ١١٥.

(١٠٦) أدونيس، علي أحمد سعيد، **مقدمة الشعر العربي**، دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٧١، ١١٣..

(١٠٧) المصدر عينه.

(١٠٨) **لسان العرب**، مجلد ١٣، وزن.

(١٠٩) القرطاجني، حازم؛ **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط ٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٨١، ٢٦٣.

(١١٠) الباقلاني، **إعجاز القرآن**، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣، ٦٣ ـ ٦٥.

(١١١) ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، تحقيق أمين والزين والأبياري، القاهرة، ٥٩، ٣٢٥ ـ ٣٢٦.

(١١٢) الفارابي، **الموسيقي الكبير**، ١٠٩١.

(١١٣) الجاحظ، **الحيوان**، ج ١، ٧٢.

(١١٤) البستاني، **مقدمة الإلياذة**، ٩٤ ـ ٩٥.

(١١٥) م. ع.

(١١٦) الفارابي، **الموسيقي الكبير**، تحقيق غطاس خشبة ومحمود الحفني، القاهرة، د. ت. د. ط.، ١٠٩١.

ـ البستاني، **الإلياذة**، ٩٥٦.

(١١٧) المعرّي، **الفصول والغايات**، ج ١، ١٣٢.

(١١٨) ابن سناء الملك، **دار الطراز في عمل الموشحات**، تحقيق د. جودت الركابي، دار الفكر، دمشق، ط ٢، ١٣٩٧ هـ ـ ١٩٧٧ م، (٦١ ـ ٦٣).

(١١٩) عثمان، أحمد، **الشعر الإغريقي**، ١٣٢.

(١٢٠) م. ع.

(١٢١) ابن سناء الملك، ٧٣.

(١٢٢) الأصفهاني، **الأغاني**، بولاق، ج ١، ٢٨٨.

(١٢٣) ابن رشيق القيرواني، **العمدة**، حققه وفصّله وعلّق على حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط ٤، ١٩٧٢، ١٢٤ ـ ١٢٥.

(١٢٤) حسان بن ثابت الأنصاري، **الديوان**، تحقيق د. سيد حنفي حسنين ومراجعة حسن كامل الصيرفي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٧٤ م/١٣٩٤ هـ، ٢٨٠.

(١٢٥) المتنبي، الديوان؛ **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، د. ط.، ١٨٨٧، ٣٨٨.

(١٢٦) اسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر**، دار العودة والثقافة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٢، ٢٧٨، اقتبسها عن الفيلسوف الألماني شوبنهور.

(١٢٧) المصدر عينه.

(١٢٨) نقلها مصطفى السحرتي إلى **الشعر المعاصر**، ١١٨، عن La scelles, Abecrombic poetry, its Music and Meaning.

(١٢٩) نقلها الحوفي إلى **الحياة العربية في الشعر الجاهلي** (١٣٣) عن Greening Lamporn, Rudement of criticism.

(١٣٠) انظر هامش ١٧.

(١٣١) ابن رشيق، ج ١، ٩.

(١٣٢) المرزباني، **الموشح**، ٢٩.

(١٣٣) ابن خلدون، **لمقدمة**، ٤٨٨.

(١٣٤) طرفة، **الديوان**، ٢٨.

(١٣٥) **ديوان امرىء القيس**، ١٨٧.

(١٣٦) الأصفهاني، **الأغاني**، ٥١/٥٥٠.

(١٣٧) **المفضليات**، ١١٨/١.

(١٣٨) **الأغاني**، ١٠٩/٩.

(١٣٩) م. ع، ١٦٤/٩.

(١٤٠) **المفضليات**، ٢٠٢/٢.

(١٤١) م. ع، ١٥٦/١.

(١٤٢) أبو تمام، **ديوان الحماسة**، ج ٢، ٨٣.

(١٤٣) **المفضليات**، ١٤٣/١.

(١٤٤) **الأغاني**، ٣٨/٣.

(١٤٥) ابن هشام، **السيرة**، ٣، ٣٨٣.

(١٤٦) ميخائيل خليل ويردى، **بدائع العروض، أحدث وأسهل أسلوب لنظم**

(١٤٧) **الشعر على الإيقاع الموسيقي**، وضعه ابن زيدون، دمشق ١٩٤٨، د. ط.، ٨.

(١٤٨) الملائكة، **قضايا**، ١٤.

(١٤٩) مندور، **قضايا**، ١٠٨ ـ ١٠٩.

(١٥٠) م. ع، ٨٧.

(١٥١) **لؤلؤة**، ١٥٧.

(١٥٢) الملائكة، **قضايا**، ٨٣.

البصري، **مقال**، ٦٥ ـ ٦٦.

(١٥٣) نزار قباني، **قصتي**، ٦٠ ـ ٦١.

(١٥٤) البستاني، **مقدمة**، ج ١، ٩٦.

(١٥٥) الملائكة، **قضايا**، ٣٤ ـ ٣٥.

(١٥٦) **الآداب**، العدد الأول، كانون الثاني ١٩٥٥، السنة الثالثة، د. أحمد

(١٥٧) زكي أبو شادي.

(١٥٨) **شعر**، العددان ٣١ ـ ٣٢، بيان يوسف الخال، لغتنا هي التي نتكلّمها، وفيها يجب أن نكتب نثراً وشعراً.

ـ العكش، منير، أسئلة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٧٦، ١٠٦.

(١٥٩) **الآداب**، العدد ١، كانون الثاني ١٩٥٥، السنة ٣، رئيف خوري.

(١٦٠) جبرا ابراهيم جبرا، المصدر عينه.

(١٦١) المصدر عينه، عدنان الراوي وخالد الشواف.

(١٦٢) المصدر عينه، صلاح عبد الصبور.

(١٦٣) المصدر عينه، جورج صيدح.

(١٦٤) أدونيس، **الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، ط ١، حزيران ١٩٨٥، يقول أدونيس إن النص الفرنسي الأصلي يختلف عن النص العربي لضرورات.

(١٦٥) أدونيس، **الشعرية العربية**، ٩٣ ـ ٩٥.

(١٦٦) م. ع، ٩٢.

(١٦٧) م. ع، ٨٧.

(١٦٨) أدونيس، **الشعرية العربية**، مصدر سابق.

(١٦٩) نزار قباني، **ما هو الشعر**، ط ١، أيلول ١٩٨١، منشورات نزار قباني، بيروت.

(١٧٠) يوسف الخال، **الحداثة في الشعر**، ط ١، كانون الأول ١٩٧٨، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.

(١٧١) إشارة إلى كتب قيِّمة وضعت في فن الشعر نذكر منها:

- إحسان عباس، **فن الشعر**، ط ٦، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩، ط ١، ١٩٥٥.
- محمد مندور، **فن الشعر**، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الإقليم الجنوبي (مصر)، دار القلم، القاهرة، د. ط.، د. ت.، وإن كنا نعتقد أن صدور الكتاب كان في زمن الوحدة بين مصر وسوريا، أي بين ١٩٥٨ و١٩٦١.
- مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب**، دار الطليعة، بيروت، ط ١.
- خيري الضامن، **مشروع نظرية في التكوين الشعري**، منشورات عويدات، بيروت، ط ١، ١٩٥٨.

«الحب البريء» والتدله

قراءة معادة لأعمال «ميلان كونديرا»

بقلم: فرانسوا ريكار

ترجمة د. عفيف دمشقية

— ١ —

تركتني الصفحات الأخيرة من «خِفّة الكائن التي لا تحتمل»، وعنوانها «ابتسامة «كارينينا»، ولا تزال، مبهوراً ومُبَلْبَلاً معاً. ومصدر الانبهار جمال تلك الصفحات، وهذا النوع من الاكتمال الدلاليّ والشكليّ الذي يميّزها. بيد أن ذلك الجمال نفسه، وذلك الاكتمال عينه، هما كذلك مصدر البلبلة، مصدر التساؤل اللانهائي الذي تُغرقني فيه.

والذي دفعني إلى كتابة هذه المقالة هو محاولة فهم ذلك الانبهار وهذا التساؤل، فهمهما معاً، وفهم أحدهما بوساطة الآخر. وسوف تتّخذ شكل تأمُّل في موضوعين: الحبّ البريء، الجمال.

ولكنْ، قبل كل شيء، لماذا شعرتُ بتلك الصدمة؟ إنها عائدة ولا ريب إلى ما شكّلته هذه الصفحات من تناقضٍ استثنائيِ الحِدَّة مع ما كنت أرى يومئذٍ أنّه النزعة المركزية في أعمال كونديرا، كما حملتني قراءة رواياته السابقة على تعريفها، عنيتُ التهكّم والحذر من كل أشكال الغنائية والنقد الجذريّ للبراءة، وبكلمة واحدة، شكلاً من أشكال الإبليسية الفلسفية المتمحورة قبل كل شيء حول التدمير والانحراف عن الجادّة والنظرة الملقاة «من أسفل» على جميع القِيم، ولا سيّما على السياسة والشعر[1]. ولست أعرف بهذا الصدد من عمل أدبي [آخر] يوغل بعيداً بفنّ انقضاء الأوهام ويزيد في دفعه إلى الأمام ويكشف إلى هذا الحدّ النقاب عن الخداع الأساسي الذي تقتات به حَيَواتُنا وأفكارنا. وبكلمة واحدة فإنه ليس من عمل بمثل هذه الغُربة عن روحية التدله. وبالعكس فإن إحدى ثوابته هي أن يُعرّي عَبْرَ الأبطال وتفكيراتهم - لودفيك وياروسلاف في «المزاح» والراوي في «لن يضحك أحد»، وبطلة «لعبة الأوتوستوب»، والدكتور هافل وإدوار في «غراميّات مَرِحة»، وياكوب في «فالس الوداع»، وتامينا ويان في «كتاب الضحك والنسيان»، والخادم في «جاك وسيّده» - تفاهةَ العالم وتهريجه الكامل.

فكيف أمكن بعدُ أن يحصل التدلّه في مثل هذا الكون؟ وكيف أمكن أن يكون القسمُ الأخير من «خِفّة الكائن التي لا تُحْتَمَل» المُفْعَمُ باللطافة والمنوَّرُ بابتسامة كلب ينازع الموت؟ لقد كانت الفظاظة تكون أشدّ لو برز ذلك التدلُّه، في الرواية نفسها، مباشرةً بعد القسم المعنون «المسيرة الكبرى» الذي يعالج الغائط والكيتش والذي ربما كان تهكّم الروائي فيه أكثر جذريّة منه في أيّ مكان آخر من أعماله.

وبالإجمال فإن في تلك الصفحات ما يُخزي. ومع ذلك فإن فيها حقيقة ومُسَلَّمة تماثلان في عدم قابليتهما للالتواء الحقيقة والمُسَلَّمة اللتين تنبعثان من أشدّ الأجزاء شيطانيةً في أعمال كونديرا. وعليه فقد كشفت لي عن كونديرا آخر، أو اضطرتني على الأقل إلى تصحيح رؤيتي لأعماله (وبالتالي إلى تصحيح صدى هذه الأعمال في ذاتي، في هذا الصميم من وجداني الذي جاءت تعبّر عمّا فيه بأصحّ الوجوه). وما كان من الممكن، كما هي الحال دائماً، أن يتمّ هذا التصحيح إلا بإعادة طرح السؤال، وإلا بإلغاء تبسيط الفكرة التي ربما كانت شديدة التواطؤ، والتي كنت قد كوّنتها عن تلك الأعمال وعمّا كانت تعنيه لي، أي بتمحيص هذا التباين: إنّ كاتب التخريب هو أيضاً كاتب التدلُّه.

— ٢ —

إن إعادة قراءة أعمال كونديرا لتكشف بالفعل عن أنه إذا كانت «ابتسامة «كارينينا» هي بالتأكيد أكثر صُوَر التدلُّه إتقاناً وثباتاً فإنها بعيدة مع ذلك عن أن تكون الوحيدة. فإن صوراً كثيرة مماثلة تظهر في الحكايات والروايات السابقة إلى حدٍّ أنه ليس من المبالغة القول إن فيها موضوعاً من الموضوعات الكبرى التي تعالجها أعمال الكاتب. وأفضل من ذلك: إنها واحدة من أقوى محرِّكات وجود الأبطال، أي ديناميّة الخيال الروائي بالذات.

لكنّ هذا الموضوع، شأنه شأن جميع موضوعات كونديرا، هو في جوهره ملتبس ومتعدّد الدلالات ولا عودة عنه في أي مضمون ثابت ونهائي كان. وعلى غرار لوحات «سابينا» في «خفّة الكائن التي لا تُحْتَمَل» فإن معناه الذي تحدّده طبيعة الخطاب الروائي التساؤلية

بشكل أساسي لا يمكن أن يتشكّل إلا باستحضار نوع من المطابقة الدلالية لا تنفكّ تَشْطُره وتفتحه على وجهه الآخر وتجعله بالتالي غير مؤكد، أي أكثر غنىً وخَلْباً للألباب.

ولعلّه ما من شيء يعبّر عن التباس موضوع الحبّ البريء هذا خيراً من نهاية «كتاب الضحك والنسيان». فعلى شاطىء البحر، وفي جزيرة مهجورة ـ زخرف ممتاز لمصاحبته ـ يتنزّه يان وأوديج فوق پلاجٍ جميعُ الناس فيه عُراةٌ. فهي ترى فيه صورة عن الجنّة والبشريّة المحرَّرة في نهاية المطاف، في حين يفكّر هو في اليهود الذاهبين إلى غرفة الإعدام بالغاز. ويتحدّثان عندئذٍ عن «دافنيس» و«كلويه»:

ردّد يان مرّة أخرى متنهّداً: «دافنيس، دافنيس. . . ».

وسألت أوديج:

ـ أتنادي «دافنيس»؟.

قال:

ـ أجل أنادي «دافنيس».

قالت أوديج:

ـ حسناً ينبغي الرجوع إليه. الذهاب إلى حيث لم تكن المسيحية قد شوّهت الإنسان بعد. أهذا ما كنت تريد قوله؟.

قال يان الذي كان يريد أن يقول شيئاً مختلفاً تماماً؟

ـ أجل.

لنتعمّق قليلاً في سوء الفهم هذا بين يان وأوديج. فكلاهما راغبان في التدلُّه، أي، كما كتب كونديرا في مكان آخر، في «حال كان عليها العالَم قبل أول نزاع؛ أو خارج النزاعات؛ أو بنزاعات ليست إلا حالات من سوء التفاهم، أي نزاعات زائفة». وفي وسعنا تسمية هذه الرغبة في سعادة مبنيّة على الانسجام بـ «وعيها الغرامي».

ومع ذلك فإنه حتى لو كانا كلاهما يشعران بمثل هذه الرغبة فإنها لا تعني الشيء نفسه لكلّ منهما، والصُوَر التي يعكس فيها يان وأوديج رغبتها المشتركة ليست الصُوَر عينها. وعليه فبالإمكان القول إن كلاً منهما يملك ويتعهّد في نفسه «وعياً غرامياً» خاصّاً به ويُعبِّر فيه عن نوع من «أسطورة» فرديّة تحكُم حياته وخياله في آنٍ معاً.

وبهذا المعنى تحدّثتُ أعلاه عن التدلُّه بوصفه «محرِّكاً» في الحدود التي يُخَيَّل إليّ فيها أن من الممكن تعريف الدينامية، أو «قانون» وجود كل شخص من أشخاص كونديرا عن طريق التدلُّه الذي يكنّه بالضبط داخل ذاته، أو الذي يدفع بذلك الشخص، أي عن طريق «الوعي الغرامي» الخاص به. لِنعِدْ مثلاً قراءة المزاح. إن المعرفة التي تكوّنت لدينا بأشخاصها لا تبدو لنا على الإطلاق بمثل الرسوخ والاكتمال اللذين تبدو لنا بهما عندما يفاجئهم السرد في «وضع التدلُّه»، كما يمكننا القول، أي بوساطة التدلُّه القارّ في نفوسهم. «هيلينا»: فرح الجمهور المتغنّي بالثورة. «يا روسلاف»: فرسان يمرّون في حقل بقرب نبتة نسرين يواكبون ملكاً مُلثَّماً. «قوسطا»: بلد حافل بالتلال يسود فيه الغفران. فالسعادة تكمن في نظر كل منهم في تجسيد تدلُّه، ويكمن الشقاء في تدميره.

لكنْ لِنَعُدْ إلى «يان» و«أوديج» عاريينْ على الپلاج. إن كلاّ منهما يتعهّد في نفسه على هذا النحو صورةً ما عن التدلُّه، إن كلاّ منهما يتصوّر على طريقته عالَم «دافنيس» الذي لا محلّ فيه للنزاعات. بيد أن علم تفاهمهما أعمق ممّا يبدو. إذ بين «وَعْيَيْهما الغراميّين» المتواليينْ أكثر من مجرّد اختلاف بكثير. فالأمر يتعلّق بالحري بتناقض. فـ «أوديج» تظنّ نفسها وسط العُراة قريبة جدّاً من «دافنيس»؛ وأما «يان» فإنه يعرف أنه لا سبيل إلى علاج المسافة التي تفصله عنه، وأنه ما من سبيل إلى الاقتراب من «دافنيس»، إن أمكن ذلك، إلا بالفرار من هذا الپلاج، وإلا إذا كان الپلاج قَفْراً. فالتدلُّه تبعاً لِـ «يان» ليس مختلفاً وحسبُ عن التدلُّه تبعاً لِـ «أوديج»، بل هو نقيضه، أو هو على الأصح نفيٌ له.

وهكذا فإنه انطلاقاً من الحركة نفسها ـ الرغبة في الانسجام والسلام ـ تتخايل صورتان للاستجابة إلى التدلُّه ـ بل مَعْنَيان ـ يُعْثَر عليهما مرسومتينْ بوفرة في أعمال كونديرا. وأقترحُ لإدراك تناقضهما واختلاطهما على السواء بشكل أفضل تسمية هاتين الصورتين ـ مُلتمِساً بعض الشيء المفهوم الذي يضفيه الناقد «نورثروب فراي» على هذه الكلمات التي يستعيرها هو نفسه من «وليام بليك»[٢] ـ واحدة باسم تدلُّه البراءة (أو «التدلُّه الأوديجيُّ»)، والثانية باسم **تدلُّه التجربة** (أو «التدلُّه اليانيّ»).

وإن إقامة جردة كاملة بالميزانينْ القياسيّينْ اللذين تكوّنهما من خلال أعمال كونديرا مختلف الصُوَر الممثِّلة لهذين النمطين من التدلُّه، لَيطولُ أمرها. فلْنكْتَفِ بالتذكير بأبرزها.

ـ ٣ ـ

تنتمي إلى ميزان البراءة صورتان كبيرتان متواترتان قد تَبْدُوان للوهلة الأولى متناقضتينْ لو لم يكن أحد اكتشافات الرواية عند كونديرا اثبات إلى أي مدى هما عميقتا التماثل، ومترسّختان في الرغبة نفسها ومنفتحتان على العالم عينه. فالأولى هي بالضبط پلاج العراة الذي ترى فيه «أوديج» إحياءً لمنظر جزيرة «دافنيس»؛ ولا يُعْثَر على متغيرات من هذه الصورة في مشاهد الاحتفالات والمجون الجماعية (في دارة المشتغل بالسينما في «الحياة هي في مكان آخر»، وعند «كاريل» و«ماركيتا»، ثم عند «بربرا» في «كتاب الضحك والنسيان») وحسب، بل في استحضار تلك «الموسيقى المجهولة المَنْبت»، تلك «الحالة الأوليّة التي كانت عليها الموسيقى» مترامية من القيثارات الكهربائية: هنا أيضاً تبطُل بالفعل جميع النزاعات.

في وسع جميع الناس أن يتآخوا على هذه الأمزجة البسيطة من الأنغام لأن الكائن بالذات هو الذي يصيح من داخلها بحبور «أنا هنا». وليس من اتّحاد أشدّ صخباً وأكثر إجماعاً من الاتّحاد بالكائن.

[. . .] **تتحرّك الأجساد على وقع الأنغام نشوى بوعيها بالوجود**[3].

وليست الصورة الثانية عن التدلّه البريء إلا المثل الثوريّ الأعلى الواعد كذلك بنهاية النزاعات بتحويل العالَم إلى دائرة إجماعية بلا انشقاق ولا انقسام. وكثيراً ما يُصادفنا هذا التفسير للشيوعية بأنها إرادة تدلّهيّة في أعمال كونديرا؛ ويُعبَّر عنه بجلاء خاصّ في الاستحضارات المختلفة لِـ «براغ عام ١٩٤٨»، في حين تتمثّل الثورة بوصفها دعوة موجّهة إلى الجميع ليدخلوا في نهاية المطاف «هذه الحديقة التي تغرّد فيها البلابل، هذه المملكة الخاصة بالانسجام حيث لا ينتصب العالَم غريباً في وجه الإنسان والإنسان في وجه غيره من الناس، وإنما حيث العالَم وجميع الناس مجبولون على العكس من ذلك من مادّة واحدة هي هي»[4].

وليس التعارض بين پلاج «أوديج» وموسيقى الروك من ناحية، والحلقة الشيوعية من ناحية ثانية، إلا تعارضاً في الظاهر. فبعد أن رأت «تيريزا» ذات يوم صوراً تمثّل معسكراً للعراة ودخول الدبابات الروسية تشيكوسلوفاكيا لم تتمالك من القول: «إنها تضارعها تماماً!»[5]. والحقّ أن هاتين الصورتين من صُوَر التدلّه المسمّى تدلُّهَ البراءة تمثّلان الخصائص الجوهرية نفسها. فلنحفظ منها خصيصتين وثيقتي الارتباط على كل حال: إلغاء الفرد ورفض الحدود.

فبين پلاج «أوديج» وحفلة المجون وحفلة الروك بادىء الأمر جامع مشترك مع الجنّة الشيوعية التي ليس التوحُّد فيها مستحيلاً وحسب، وإنما هو محظور. إنه عالم الانصهار، عالم ذوبان الفرد في الكلّ المُجتَمِع؛ و«الذي لا يرغب في أن يكون منه [. . .] يظلّ نقطة سوداء لا نفع فيها ومجرّدةً من كل معنى». وهذا التدلّه هو بكلمة واحدة «عالم هو في جوهره للجميع»[6].

وهو أيضاً عالَم لا يعرف حدوداً، عالَم كل حدّ فيه مجحود ومجتاز. وإن «أوديج» لمغتبطة بوصفها «من الناحية الأخرى لهذا السجن من سجون حضارتنا»[7]، يصرّح «غوستاف هوساك» للأولاد المجتمعين: «يا أبنائي! أنتم المستقبل! [. . .] يا أبنائي، **لا تنظروا أبداً إلى الوراء!**»[8] ذلك أن التدلّه هنا يقوم خلف جميع الحدود، سواء كانت حدود الفردية أو حدود الثقافة الأخلاق أو حدود الوجود بالذات. إنه يقيم الاكتمال في وجه الاحتمال والضعف والشكّ والمرارة، أي في وجه كل خميرة من خمائر النزاع. اكتمال الفرح، اكتمال الحريّة، اكتمال الكائن. إنه شبيه بـ «السلوك الغنائي» المؤكِّد أن «الحياة [الحقيقية] هي في مكان آخر»، وهي تطمح إلى افتداء اليومي الحقير وغير المكتمل والمزروع بالشكّ والعَدَم، افتدائه بإقامة حياة رُفع من شأنها، والغلبة فيها لوفرة المعاني وتحقيق الرغبات.

وهذا النمط الأول من التدلّه ـ وتتيح لنا خواصّه تمييزَه باسم «الحب البريء» [وكأنه اسم علم[9]] ـ لا يمنع من التذكير بعالم **الاستمرارية** الذي وصفه «جورج باتاي» في دراسته عن الشهوانية وربطه تحديداً بتجاوز المحظور **وانتهاكه**. وغنيّ عن البيان أنّ هذه هي سعادة «أوديج»، أو سعادة «ماركيتا» في أثنار المجون، كما هي سعادة المناضلين الراقصين في شوارع براغ: الشعور بالقيام بالانتهاك وبتجاوز الحدود والوصول بذلك إلى حال جديدة من أحوال الكائن أكثر صحّة وبساطة وجمالاً بما لا يُقاس من التي تخلّوْا عنها.

ـ ٤ ـ

قد يكون في وسعنا القول إن جميع أعمال كونديرا مفتونة بِـ «الحبّ البريء» بهذا المعنى، ويُشكّل هذا «الحب البريء» بما لا يقبل الشكّ في تلك الأعمال أسطورة مركزية، وبالتالي وسيلة لفهم وجود الإنسان، وفي الوقت عينه العالم الذي نعيش فيه، أو على الأقل فهم **آفاقها**. غير أنها أسطورة تدفع بدل أن تجذب، وتعمل فتنتها **بالمقلوب**، لا بوصفها طموحاً وإنما بوصفها تهديداً. وربما تجلّت بهذا، وبذلك النقد الذي لا يرحم لِـ «الحبّ البريء»، وبتدمير الروائع التي تبشّر بها واحدةً واحدةً، أفضلَ ما يكون التجلّي، «شيطانيةُ» كونديرا. ومثل هذا النقد جذريّ. فهو لا يستهدف فقط هذه الصورة أو تلك من صُوَر «الحبّ البريء»، ولا هذه الإيديولوجية أو تلك، ولا هذه السياسة أو تلك، من الإيديولوجيات والسياسات التي قد يطمح هذا «الحبّ البريء» إلى التجسّد فيها. ويكمن موضوع الخلاف في الطموح، في **الإيمان** التدلّهي بالذات، في هذه الأبعاد الاجتماعية والفردية معاً، أي في تفضيل «الآخرة» على «هذه الدنيا»، وتفضيل الوحدة على التنافر.

ويستعير هذا النقد أشكالاً كثيرة. فهو تارة صريح وأخرى مُقَنَّع؛ ويعبِّر عنه تارة بالبذاءة وأخرى بالتهكُّم؛ بيد أنه يعرّي على الدوام في «الحبّ البريء» الكذبَ والهول. لِنُفكِّرْ مثلاً، في القسم السادس من «كتاب الضحك والنسيان»، في جزيرة «دافنيس» و«كلويه» المأهولة التي يدرِّب فيها راقصُ الروك «رافاييل» «تامينا». ولْنُفكِّرْ أيضاً، في «خِفّة الكائن التي لا تُحْتَمَل»، في نصر الكيتش نصراً شاملاً على الغائط، الكيتش الذي ليس في نهاية الأمر إلّا تعبيراً عن «الحبّ البريء»، وعن جماله بالذات.

غير أن هناك طريقاً آخر، ربّما كان أشدّها دلالة، يُمارَسُ فيه نقد كونديرا لِـ «الحبّ البريء»، وهذا الطريق هو الذي نودّ سلوكه هنا. ويتعلّق الأمر ببناء شبكة أخرى من الصُوَر، عَبْر أعمال كونديرا، وإقامة ميزان قياسي آخر مبنيّ هذه المرة على ما يمكننا تسميته بشكل مُفارق «التدلّه المناهِض للتدلّه»، وهو الذي دعوناه أعلاه تدلّه التجربة.

لقد سبق أن ظهر لنا شخص «يان» بوصفه أحد حَمَلة هذا «الوعي التدلُّهي» بيد أنه ليس الأوحد. فهناك أشخاص آخرون يُبرزون وجوهاً أغنى من وجهه وينتمون إلى هذا الميزان القياسي عينه. ولْنَذْكُرْ بعضها.

الـوجهان الأوّلان مـوجودان في «المـزاح». وهنـاك قبـل كـل شيء بـالـطبـع المشهـد النهائي للجوقـة الفـولكلوريـة التي انضم إليهـا «لودڤيك»، وهـو مشهد يمثّل عدّة مـوضوعـات رئيسية تـرتبط بشكل تقليدي بالنموذج التدلُّهي: الموسيقى، الحديقة، الصداقة، الدَعَـة. إلا أنه سرعان ما يصوِّر حَدَثٌ في الرواية الموضوع: إنه لقاء «لودڤيك» بـ «لـوسي» في حين كـان يرى نفسـه وقد خُـرط في معسكـر الجنـديـة «مدفوعاً به خارج درب حياته»[10]. ولعل طـابع «منـاهضة التـدلّه» في هذا النمط من التدلُّـه لا يبدو بمثـل هذه القـوة في أي مكان غـير تلك الصفحات التي تولد فيها السعادة بشكلٍ مُفارقٍ من الاستبعاد.

كنت مقتنعاً بأن الحياة بعيداً عن مِقود التاريخ ليست حياة وإنما هي نصفُ موتٍ وضجرٌ ومنفًى وسيبيريا. وها إنني في الوقت الحاضر (بعد ستة أشهر من [النفي إلى] سيبيريا) اكتشف بغتة إمكاناً للوجـود جديداً وغير متوقَّع: ينبسط أمامي مختفياً تحت جناح التـاريخ المحلِّق في الفضاء مرعى الحياة اليومية المنسيُّ الذي كـانت تنتظرني فيـه امرأة متواضعة بائسة هي جديرة مع ذلك بالحب: «لوسي».

وماذا كان في وسع «لوسي» أن تعرف عن جناح التـاريخ الكبير هذا؟ ربما لم يكن صـوته المكتوم يلامس أُذُنها قطّ؛ كـانت تجهل كـل شيء عن التاريخ؛ وكانت تعيش في حيّز هو تحتها؛ ولم تكن متعطّشة إليه؛ ولم تكن تعلم شيئاً عن الهواجس الكبيرة والآنيـة، وكـانت تحيـا من أجـل هواجسهـا الصغيرة والأبـديـة وكنت أنـا منـذ البـدايـة قـد حُرِّرت[11].

ثم هنـاك في القسم السادس من «الحياة هي في مكان آخر» هـذه «الاستـراحـة الـوادعة» التي يـظهر فيهـا شخص الأربعينيّ الـذي يحيـا «تـدلّه لا قَـدَرِه» وهو يتعهّـد من أجل صـديقـة «يـاروميـل» الحميمة «مصباح طيب النفس»[12]. وهنـاك أيضاً في «كتاب الضحك والنسيان» الفندق الصغير في قرية صغيرة من قرى الألب وقـد لاذت به «تـامينا» وزوجها بعد أن غادرا مدينتها.

وعندما [...] أدركا أنها كانا وحدهما مقطوعيْن عن العالم الـذي مضت فيـه حيـاتهـا السـابقـة بـرمّتهـا، سـاورهـا شعـور بـالتحّـرر والارتياح. فلقد كانا في الجبل، ووحدهما بشكل رائع. وكان يخيّم حولها سكون غير معقول. ولقد تلقَّت «تامينا» هـذا السكون وكـأنه هِبَةٌ غير مأمولة [...]؛ السكون من أجـل زوجهـا ومن أجلهـا؛ السكون من أجل الحب[13].

ويُنبىء هذا المشهد بشكل مباشر بـآخر الـوجوه التي أردنـا الإشارة إليها، الوجه الذي تظهر فيـه أقوى مـا تظهـر قَسَمات الميزان القياسي الـذي يلازم - كـما سبق أن قلنا - هـذه المقالـة برمّتهـا. ويتعلّق الأمـر بالطبع بالصفحات الأخيرمن «خِفّة الكائن التي لا تُحْتَمل».

وتقدِّم هـذه الـوجوه جميعـاً صورة عن عـالم مُلَطَّف غـابت عنه النزاعات وخيَّم عليه ما ينبغي بـالتأكيـد تسميته بـالسعادة. فـما الذي يميّزها من وجوه الفئة الأولى؟ وبِمَ تتعارض تلك التدلُّهات مع «الحبّ البريء»؟.

ـ ٥ ـ

إن أشدّ طوابعهـا لفتاً هـو العُزلـة، أو على الأقـل منـاخ **الحميمـة** الضيّق الذي تسبح فيه. فإذا كان «يان» وحده في جزيرته مع «كلويه» فقـد تخيّل «دافنيس». وكـذلك فـإنه ليس للجوقة الصغـيرة، عندمـا انضمّ إليها «لودڤيك»، غير جمهور لامبالٍ، ولم تلبث أن شكّلت وسط الاحتفال «جزيرة صغيرة مهجورة» شبيهة بـ «مقصورة زجاجيـة معلّقة في أعـماق المياه الباردة»[14]. وبعيداً عن ذلـك يعيش كذلـك الأربعينيّ منعزلاً في الاستوديو الذي يقيم فيه «منشغلاً بنفسه وبتسلياته الخاصـة وبكتبه»[15]. وأمّا «توماس» و«تيريزا» فإنهما بعد أن وضعـا حدّاً لِـ «كـلّ صلة بأصدقائهما السابقين وبمعارفهما»، «قَصَّا حياتهما الماضية كما يُقَصّ شريط بمقصّ»؛ وفي قريتهما بعيداً عن پراغ «كانا معـاً [...]، وكانـا وحدهما»[16].

وعليه فإن هذه التدلُّهات **تُولَدُ من القطيعة**؛ إنها تلذّهات خـاصّة. ومع ذلك فإن واقع الانفصال عن الجماعة لا يكفي وحده لتـوليدهـا. فهذا «لودڤيك» يبقى وحيداً بعد ابتعاده عن «لـوسي» وتَرْكِه المنجم؛ ومع ذلك فإنه يعيش على الدوام في الجحيم بسبب حاجته إلى الانتقام الذي هو شكل من أشكال الاستمرار في موافقة التاريخ والبقاء داخل سجنـه. ولن يحصل خـلاصه إلا في نهاية الروايـة بالـذات، عنـدما سيرضى، وقد أدرك عـدم جدوى الانتقـام، بـ «السقـوط» إلى مـا لا نهاية، بأن يكون بعيداً إلى ما لا نهاية. وعندئذٍ فقط سيكون في مقدور التـدلُّه الـبروز؛ وعندئـذٍ سيكون في وسـع «لودڤيـك» أن يضـع مِبْسَم المزمار في فمه ويستعيد الفولكلور المنسيّ. وبالإجمال فإنه لن يُمنَح هذه التجربة بوصفها غزوة خاص غـمارها طوال حياتـه. لقد مُنِحَهـا على العكس من ذلك بوصفها نوعاً من كشف قائم في أعـماق إخفاقـه، في أسفل نقطة من سقطته وطردته.

وليست العُـزلـة حقيقيـة إلا إذا استتبعت لا الابتعـاد عن الـزُمـرة وحسب، ولكنْ على الأخص **عدَم تضامنٍ** جذرياً يوضـع به حـدٌّ لكل تواصل، وتُجرِّد به الزُمرة ورغبتهـا في «الحبّ البريء» من حقـوقهما إلى الأبد. والمتوحِّـد، بطل التـدلُّه الخـاص، هو على الدوام، وفي نهايـة المطاف، هارب من قضيَّة.

إذ ليس في هـذا التـدلُّـه شيء من الصعـود إلى السـماء، ولا من الإفضاء إلى حياة أخرى. بل هو بالضبط عكس ذلك، ويقوم بالحري على إدارة **الظهر** طوعاً لهذه الحياة الأخرى. وعـلى هذا يقف الأربعينيّ و«ظهـره إلى التـاريـخ ومـا يمثّله من مـآسٍ، ظهره في قَـدَرِه هـو بالذات»[17]. وبكلام آخر فإن شرط التدلُّه هنا ليس التجاوز، وإنما هو **التقهقُر**؛ ليس انتهاك الحظورات، وإنما هـو انتهاك أشدُّ جـذريَّـةً: انتهاك الانتهاك. وعلى هذا فإن «توماس» و«تيريزا» ليسا، في قريتهما،

«في الجانب الآخر» من الحدود حيث تتحوَّل الحياة إلى قَذَر، وحيث يسود المعنى والاكتمال، وحيث التاريخ في مسيرة. إن سلامهما هو، على العكس، هَرَبٌ، انثناء إلى ما قبل الحدود، في عالم «اللاقَذَر»، عالم اللااكتمال، عالم التكرار، عالم لاكمال المعنى. عالم «لوسي».

وبقدر ما هو «الحبّ البريء» إيجابي بشكل أساسيّ فإنّ التدلُّه سلبيّ بشكل أساسي. بل قد يُعَرَّف، بدقّة شديدة، بأنه «اللاحبّ البريء»، أي بأنه العالَم الذي ينحطّ فيه النسيان والخراب بقدر ما يرتفع «الحبّ البريء».

ويتّخذ هذا العالم في عُزلة «توماس» و«تيريزا» مظهر بيت منعزل يُحتضَر فيه كلب.

ـ ٦ ـ

إذا كان الكيتش تعبيراً عن البراءة فإن تدلُّه التجربة ينتمي إلى الجهال. والحقّ أن الدوافع المرافقة لهذا الأخير في أعمال كونديرا تتقطع باستمرار مع الدوافع التي تمكنّا من وصفها حتى الآن في التدلُّه الخاص بـ «يان». فهي تجعل من الجهال فئة هي الأخرى «سلبية»، أي مرتبطة بحركة الانفصال التي ينفصل بها الكائن عن «الحبّ البريء» فيكتشف في هذا النوع من الهجر الذي تغرقه فيه العُزلة ما كان مستوراً.

أو بالحري: يُعيد اكتشافه. لأن الجهال ليس هذا الشيء الذي يُذْهبُ إليه، وإنما هو ذلك الشيء الذي يُرْجَعُ إليه، ذلك الشيء الذي «يُسْقَط» باتّجاهه مرَّة ثانية ـ ما إن تُسْتَهْلَكُ القطيعة مع «الحبّ البريء» الذي كان يجرّنا بوعده بالتجاوز إلى ما بَعْدَ الحدود، نحو عالَم أفضل من الذي كنّا فيه بادىء بدء. وهنا أيضاً لا يتولّد الجهال في عُرف كونديرا ـ وهذا ما يضعه بشكل أمتن في مقابل الجهال «العصري» ـ من الانتهاك، وإنما يتولّد بالحري ممّا سمّيناه قبل قليل انتهاك الانتهاك. إنه ما يخلّفه الانتهاك، إنه ما هو منذور خلفه، وخارج أراضيه، للتلاشي. إنه بكلمة ذلك الذي انتُهِكَ بالذات، أي الذي نسيه «الحبّ البريء» واحتقره ورفضه.

وعلى هذا النحو تبدو في نهاية «المزاح» موسيقى بوهيميا التقليدية التي عاد «لودفيك» إلى التعلّق بها في الوقت الذي تخلّى عنها فيه الجميع، وفي الوقت الذي وافق فيه هو نفسه على سقطته.

هذا العالم [. . .]، لقد عثرتُ عليه من جديد (عن غير عمد) بفقره؛ بفقره، ولا سيّما بـ عزلته؛ لقد تخلّى عنه البذخ والإعلان، تخلّت عنه الدعاية السياسية والمثاليات الاجتماعية، تخلّت عنه جيوش موظفي الثقافة [. . .]؛ ولقد أخذت هذه العُزلة تُطَهِّره؛ تُطَهِّره مُفعمةً بالمآخذ عليّ وكأنها شخص لن يلبث طويلاً على قيد الحياة؛ وأخذت تُضيئه بجمال أخير لا سبيل إلى مقاومته؛ وكانت تلك العُزلة تُعيده إليّ.

وحبّ «لودفيك» «لهذا العالم [. . .] الذي فرَّ منه قديماً»[18] يُعيد إليه كذلك ذكرى «لوسي»، حضورَها الذي عثر عليه من جديد؛ وستكون هذه بفقرها و«اعتياديّتها»، إلى جانب تلك الجنَّة المُزْبَدَّة»[19] التي كانت قد أدخلته إياها من قبل، ستكون في نظره «فاتحةَ» الطريق إلى الجهال.

وقد كُشف لِـ «ياكوب»، بطل «فالس الوداع» عن الجهال بغتة في نهاية إقامته في مدينة المياه المعدنية، في حين كان يستعدّ لمغادرة بلده، أي لأنه قطع الصّلة، وهو الآن «خارجَ حياته، في مكان ما من السطح المستور لَقَدَره»[20]. غير أن الجهال ـ غير أن «كاميلا» ـ كان قد ضاع عندئذٍ منه. وكذلك الأمر مع «فرانز» المتسائل: «وما الجهال؟»، ولم تدرِ «سابينا» كيف تجيب؛ بيد أنها تتذكّر العهد الذي كانت فيه طالبة تعمل في «ورشة» للشبيبة، ودخلت ذات يوم بالصدفة كنيسة كان يُقام فيها القُدّاس وعرفت «الفتنة».

إن الذي وقعت عليه عن غير قصد في تلك الكنيسة لم يكن الله، وإنما كان الجهال. وكانت تعلم جيداً في الوقت نفسه أن هذه الكنيسة وتلك الصلوات لم تكن جميلة بذاتها، وإنما كانت جملة بفضل تجاورها غير المادي مع «ورشة» الشبيبة التي كانت تقضي أيامها فيها وسط صخب الأغاني. وكان القُدّاس جميلاً لأنه بدا لها بغتة، وبشكل سرّي، عالماً تمّت خيانته.

الهوامش

(١) لِيُسمحْ لي بالإحالة على مقالتي السابقة عن كونديرا «وجهة نظر الشيطان» التي نُشرت أولاً في مجلة «ليبرتيه» (مونريال ١٩٧٩) وأُعيدَ نشرُها كتمهيد لرواية «الحياة هي في مكان آخر» (غاليمار، ١٩٨٢ و١٩٨٥).

(٢) في كتابه «تشريح النقد».

(٣) «كتاب الضحك والنسيان»، القسم السادس ـ ١٨.

(٤) نفسه، القسم الأول ـ ٥.

(٥) «خِفَّة الكائن التي لا تُحتمل»، القسم الثاني ـ ٢٤.

(٦) «كتاب الضحك والنسيان»، القسم الأول ـ ٥.

(٧) نفسه، القسم السابع ـ ١٤.

(٨) نفسه، القسم السادس ـ ١٣؛ أنا من قام بإبراز العبارة الأخيرة.

(٩) اخترتُ هذا التعبير لأن الغربيين يلجأون إلى حرف «Majuscule» لمثل هذا الغرض فيغدو الاسم العادي وكأنه «عَلَم» (المترجم).

(١٠) «المزاح»، القسم الثالث ـ ٦.

(١١) نفسه، القسم الثالث ـ ٨.

(١٢) «الحياة هي في مكان آخر»، القسم السادس ـ ١٢ والقسم السادس ـ ١٧.

(١٣) «كتاب الضحك والنسيان»، القسم الرابع ـ ١٢.

(١٤) «المزاح»، القسم السابع ـ ١٩.

(١٥) «الحياة هي في مكان آخر»، القسم السادس ـ ١٠.

(١٦) «خِفَّة الكائن التي لا تُحْتَمَلْ»، القسم السابع ـ ١.

(١٧) «الحياة هي في مكان آخر»، القسم السادس ـ ١٠.

(١٨) «المزاح» القسم السابع ـ ١٩.

(١٩) نفسه، القسم الثالث ـ ٧ و٨.

(٢٠) «فالس الوداع»، القسم الخامس ـ ٦.